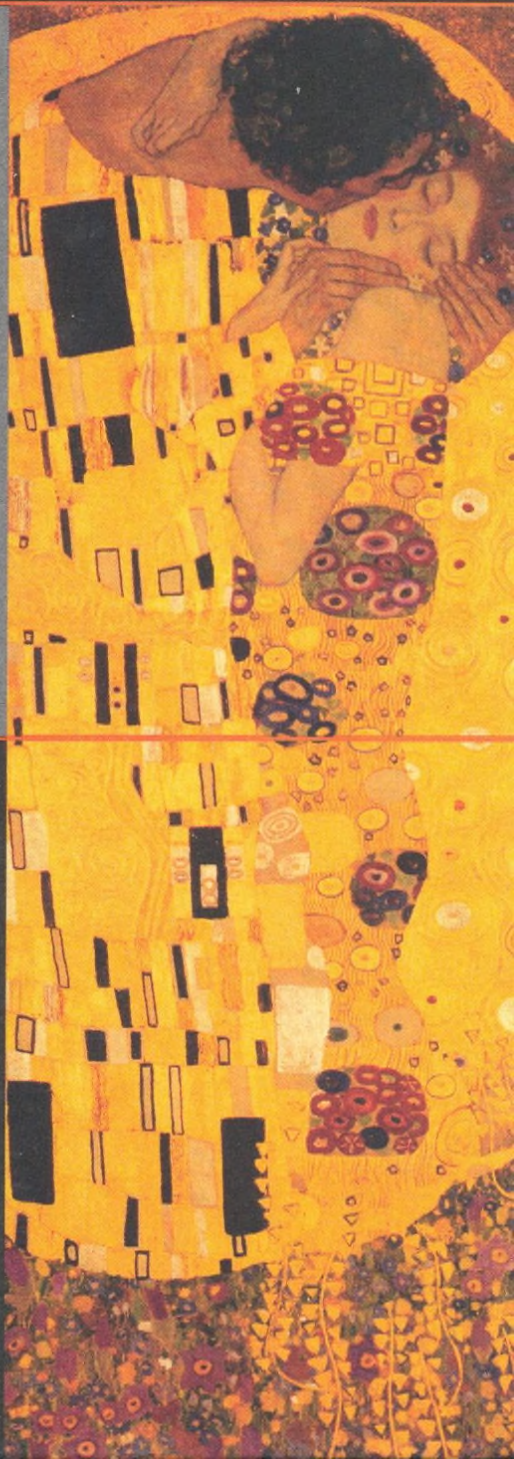


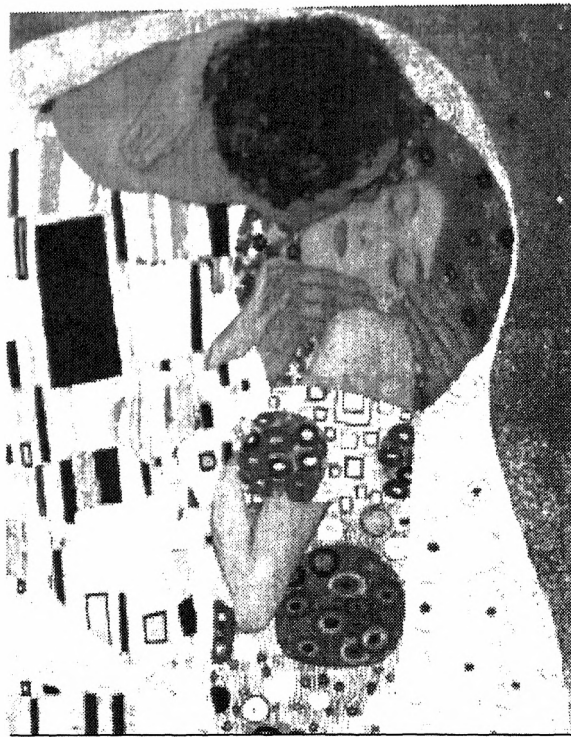
ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА

Теодор В. Адорно

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ



ЭСТЕТИЧЕСКАЯ
ТЕОРИЯ



Теодор В. Адорно

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ
ТЕОРИЯ

Theodor W. Adorno

„
Ästhetische
Theorie

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ

Издательство
«Республика»
Москва 2001

УДК 7.01
ББК 87.8
А31

Theodor W. Adorno

ÄSTHETISCHE THEORIE

Hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. —
13. Aufl. — Frankfurt am Main:
Suhrkamp, 1995.

Перевод с немецкого *А. В. Дранова*

Die Herausgabe dieses Werkes wurde
aus Mitteln von Inter Nationes,
Bonn, gefördert.

Издание этого произведения осуществлено
при финансовом содействии Inter Nationes,
Бонн.

Адорно В. Теодор

А 31 Эстетическая теория / Пер. с нем. А. В. Дранова. — М.: Республика, 2001. — (Философия искусства). — 527 с.
ISBN 5—250—01806—8

Выдающийся немецкий философ Теодор В. Адорно (Визсигрунд-Адорно) (1903—1969) — один из главных представителей Франкфуртской школы, автор многих работ по проблемам культуры, искусства, литературы, теории познания, философии морали, социологии, музыкальной критики. «Эстетическая теория» — последняя большая работа Адорно, один из наиболее значительных трудов в современной западной философии искусства. Адорно рассматривал его как итог всей своей творческой жизни.

На русском языке книга издается впервые и адресуется читателям, интересующимся проблемами современной эстетики, спецификой искусства и его историческими судьбами.

ББК 87.8

ISBN 5—250—01806—8

© Издательство «Республика», 2001



<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. Убытие 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 г. 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 увлекала в свой водоворот все больше «пловцов»; все меньше художников радовались 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 культовую функцию и подделки под нее, жила за счет идеи гуманности. Идея же эта приходила в упадок по мере того, как общество становилось все менее гуманным. В искусстве, в силу его собственного закона развития, все больше угасали и бледнели принципы, которые оно черпало из идеала гуманности. Похоже, его автономия осталась необратимой. Все попытки вернуть посредством общественной функции искусства все его сомнения и все выражения этих сомнений 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 благо-

¹ Деление книги на разделы и подразделы с соответствующими заголовками, отсутствующее в немецком издании, дано в строгом соответствии с имеющимся в нем «Содержанием» и с целью большего удобства при пользовании книгой. — *Ред.*

даря, 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 секуляризации, 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, лишенное 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 удается на основе этого принципа создать некую тотальность, нечто завершенное, 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*¹, 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 панегирик². Его тезис был бы верен, если бы носил критический характер. Перед лицом того, чем стала реальность, утверждение сущности искусства, неотъемлемое от него, превратилось в нечто невыносимое. Искусство вынуждено обратиться против того, что составляет самую суть его понятия, почему и становится таким неопределенным 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

¹ бегство от жизни, замыкание в самом себе (англ.). — Здесь и далее перевод или разъяснение иноязычных слов и выражений осуществлены переводчиком. — *Ред.*

² *Kuhn Helmut. Schriften zur Ästhetik. München, 1966. S. 236 ff. [Кун Хельмут. Статьи по эстетике.]*

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 все 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 не меньшим 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 расплывчаты¹. 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, идентичность². В работах, посвященных эстетической *ἀρχαί*³, в одну кучу свалены рассматриваемые с позитивистских позиций фактические материалы и обычно ненавистные науке умозрительные положения и выводы; ярчайшим примером такого подхода можно назвать Бахофена*. 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

¹ См. ниже экскурс «Теории происхождения искусства». — *Примеч. нем. изд.*

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

³ букв.: архаика, древность (*греч.*).

* Звездочками отмечены примечания, помещенные в конце книги. — *Ред.*

как выявляется отличие искусства от простой эмпирии, оно претерпевает качественные изменения; кое-что, например культовые изображения, в ходе исторического развития преобразуются в искусство, каким они не были; 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 внутреннего напряжения соотношение между тем, что двигало искусством, 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 перориентированной 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 ха-

рактором 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 и в собственном преходящем характере. Вполне можно себе представить — и не только как абстрактную возможность, — 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 все 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 и чиновники, предсказали ту же тенденцию. Эстетика сегодня не властна решать, станвится ли она некрологом искусству; однако она не вправе разыгрывать роль оратора на похоронах; да и вообще констатировать конец искусства, с наслаждением бросая 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 двадцатого столетия, после распада малой семьи из зажиточных буржуазных слоев и подрыва устоев моногамии, вряд ли получит дальнейшее продолжение; лишь в тривиальной литературе иллюстрированных журналов она 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*¹ 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 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 все же живут своей собственной, *sui generis*² жизнью. И это выражается не только в их чисто внешней судьбе. Выдающиеся произведения постоянно выявляют все 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 сво-

¹ самосохранения (лат.).

² своеобразный (лат.).

ей 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, высвобождая 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, все, в чем обнаруживается действие производительных сил, и все, к чему они прилагаются, все это отложения или отпечатки общественных производительных сил. Двойственный характер искусства как явления автономного и в то же время как *fait social*¹ выступает беспрерывно в зоне его 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,

¹ социальный факт (*фр.*).

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, *χωρίς*¹ 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*², который в своем абстрактном отрицании превращает *χωριστός*³ 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 все 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 секуляризованной 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 доэстетического, которую до сих пор не умалила неудачная, надо признать, 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

¹ отстраненное (греч.).

² искусство для искусства (фр.).

³ отстраненность (греч.).

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 существует 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 всем 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 вырваться 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 неуывающей 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 все, 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 чему-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 централизованной силы, которая собирает вокруг себя воедино его *membra disiecta*¹, 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 взаимного общения 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, с принуждением. 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, Ведекинд, 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.

¹ разъятые члены (лат.).

<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. Все мещанство 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*¹. 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 компенсации 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 анало-

¹ здоровый дух (лат.).

гию 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 все в искусстве считают результатом деятельности сферы бессознательно. 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*¹ их создателя. В таком непонимании природы искусства повинен и культ, в который психоанализ

¹ тест тематической апперцепции (англ.).

возводит принцип реальности, — все, что не подчиняется ему, объявляется «бегством», приспособление же к реальности считается *summum bonum*¹. 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, — все, что трансцендирует принцип реальности к высшим сферам, всегда при этом остается и внизу; вкладывать персты в эту рану — занятие неблагородное. Образ художника, этого включенного в структуру общества разделения труда невротика, которого снисходительно 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. Основополагающим моментом суждения вкуса, выводимого из аналитики прекрасного, является, по Канту, незаинтересованное удовольствие². Интересом при этом называется «удовольствие, которое мы связываем с представлением о существовании предмета»³. 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 исследуемо-

¹ высшее благо (лат.).

² См.: Кант И. Критика способности суждения // Соч.: В 6 т. М., 1966. Т. 5. С. 204.

³ Там же.

му 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 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 произведение искусства дух, во имя которого она и производится. Кант вынужден сделать сноску¹, 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 говорит Кант, «всегда связано со способностью желать и стремиться»². 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 всем 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 эмпиричес-

¹ См.: *Кант И.* Критика способности суждения // Соч.: В 6 т. Т. 5. С. 205.

² Там же. С. 204.

кой 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 не 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 — происходит тем временем из общности, существующей между ними, более весомой, чем различие между построением трансцендентального субъекта у Канта и соотношением с эмпирически психологическим у Фрейда. Оба сориентированы принципиально субъективно в пространстве между негативным или позитивным отношением к способности желать. Для обоих произведение 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*¹ 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 со-

¹ чужеродный (греч.).

держалось не отрицаемого им момента того, от чего оно отталкивается. С незаинтересованностью должна соседствовать тень самого 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, оборачиваясь несвободой, гетерономной зависимостью, что всегда является качеством, несвойственным субъекту. Его теория искусства страдает от недостаточности учения о практическом разуме. Мысль о прекрасном, которое обладало бы какой-то степенью самостоятельности или обрело 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 в психоанализе соответствует эстетический гедонизм, изгоняющий всю негативность из искусства в сферу подсознательных конф-

ликов, обусловивших его происхождение и утаивающих полученные результаты. Если достигнутая сублимация и интеграция делается 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, противостоят 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*¹. 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 ради своей собственной лжи, выступает за такую практику, которая не ограничивалась бы заколдованным кругом работы. *Promesse du bonheur*² 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 все тело, — все 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 горадиевой «*Ars Poetica*»³. 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*⁴ ложно. Ради счастья счастье отвергается. Так желание выживает в искусстве.

¹ основание, смысл, оправдывающий существование (*фр.*).

² обещание счастья (*фр.*).

³ «Поэтическое искусство» (*лат.*).

⁴ наслаждение (*греч.*).

<<«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*¹ 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 правда, 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»². Для того, кто относится к искусству именно так, как сказано выше, искренне растворяясь в нем, искусство — не объект; для 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 непосред-

¹ такой, как он есть (*фр.*).

² «Я ненавижу музыку» (*англ.*).

ственное, 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 все более безоглядную его спиритуализацию. Обнаженная греческая скульптура не имела ничего общего с pin-up¹. 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, вызывающий сладострастное чувство, неприятие его получившего универсальное распространение 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

¹ изображение обнаженной красотки, обычно вырезанное из журнала и приклеенное на стену (англ.).

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 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, первоизданном 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, явление, имеющее сущностное значение для произведения ис-

кусства, 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, являющаяся 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 покупа-

тель 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» Гофманстала. 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 югендстиль 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 сметь надеяться, что в самом выборе этих слов светится подлинная поэзия¹. 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», делавших оформленные с утонченнейшим эстетизмом интерьеры похожими на лавки древностей и аукционные залы и тем самым напоминавшими 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 все было прекрасно; впрочем, Шёнберг указывал и на одно историко-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

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

музыкальном языке на рубеже веков, к 1900 году, не осталось ни новизны, ни свежести, к тому времени выродившихся в утонченность. Но все, 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 все и вся, без малейшего изъятия, в процесс, который уничтожает само понятие «поэтический»; именно в этом — секрет неотрицимости 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 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 «разыскуствлении» искусства¹. Страстное желание все 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*². Если же, несмотря ни

¹ *Adorno Theodor W. Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, 3. Aufl. Frankfurt a. M., 1969. S. 159 [*Адорно Теодор В. Призмы. Критика культуры и общество*].

² крупные предприниматели, монополии (*англ.*).

на что, искусство так и не станет обычным явлением на потребительском рынке, все 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*¹ субъективных проекций произведение искусства «дисквалифицируется». Полюсами его «разыскуствления» становятся два процесса — с одной стороны, произведение искусства превращается в обычную вещь в ряду многих вещей, с другой — оно становится средством проявления психологии того, кто его воспринимает. То, о чем ошествленные 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 все то, что было отчуждено от них и

¹ чистая доска, чистый лист, нечто изначально нетронутое (лат.).

чем они владели, повинуюсь 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. Сознывая эту взаимосвязь, невозможно критиковать индустрию культуры, которая немела перед искусством. Но тот, кто вполне основательно ощущает во всем искусстве присутствие несвободы, испытывает сильное искушение прекратить борьбу, махнуть на все рукой, капитулировать перед лицом все 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 растет 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*¹ 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,

¹ мир жаждет обмана (лат.).

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 все 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.

<Язык страдания>

Может быть, имеет смысл относиться сегодня к искусству кантиански, как к некой 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 процесс 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 все то зло, все 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 недалеким представляется фантастическим, на самом деле есть не что иное, как «comment c'est»¹. Благодаря ἐλοχῆ² от 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 современной эпохи, «модерна», разрушившей всю систему нормальных человеческих взаимоотношений, — таковы «партии», исполняющиеся в расказах По, в романе Кюрнбергера «Утомленные Америкой» и так далее, вплоть до трактата Ведыкинда «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 «Все уже было», не улавливает специфики нового искусства; он нивелирует его до уровня того самого недialeктичного, 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 отра-

¹ так обстоит дело (фр.).

² ἐλοχῆ — воздержание от оценок, отстранение (греч.).

жение 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». Все, 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 все же существовать в виде нового? Вопрос этот свидетельствует о неотвратимости современности, хотя это «все 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, доказывалось 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 все; эту особенность музыки Шёнберга гораздо более проноциательно, чем ее апологеты, подметили те, кто встретил ее в штыхы, 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. Все, что уклоняется от изменений, происходящих с материалом, которые несут с собой важные новации, все, 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 уже невозможно представить себе наш мир, и раз уж они прозвучали, то неминуемо окажут свое влияние на все 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*¹. 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 обрuchается 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 современности, «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 современность, «модерн», там, где она впервые обрела 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

¹ здесь: новый поэтический восторг; букв.: дрожь, трепет (*фр.*).

является отрицающей самое себя идентификацией с реальной негативностью социальной действительности. Мировая скорбь перебегает к врагу, к миру. Но крупица 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*¹ — это эстетически ставшее явление, 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 *imagerie*². Современным, «модерным» искусство становится посредством мимесиса по отношению к косному и отчужденному; именно благодаря этому, а не в силу отрицания бессловесного и немного 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 стоимость³, то в современном произведении искусства его абстрактность, его сбивающая с толку нео-

¹ новизна (фр.).

² торговля картинками и гравюрами (фр.).

³ Adorno Theodor W. Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt, 4. Aufl. Göttingen, 1969. S. 19 ff. [Адорно Теодор В. Диссонансы. Музыка в управляемом мире].

пределенность 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 все 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*¹. Аргументы против эстетической *cupiditas rerum novarum*², столь убедительно соотносящиеся с бессодержательностью 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; все, что не отвечает этому девизу, имманентно, в контексте произведения, становится недостатком произведения; среди эстетических способностей не последнее место занимает способность «простукавать» осуществляемое в процессе производства в поисках слабых мест; благодаря новому критика, резкая отповедь ста-

¹ здесь: страсть к небытию (*фр.*).

² страсть к новому (к новым вещам) (*лат.*).

новятся 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 кунштштюк 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. Бенямином понятие диалектического образа содержит этот момент. Даже там, где современность сохраняет традиционные достижения технического характера, они уничтожаются в результате шока, который испытывает все 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 современность, «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 оспари-

вать 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 ка-

тегориям 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, постигшую 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 использоваться как специфическое художественное средство во всей его неясности и приближительности. 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 пос-

ледовательно 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 непроизвольность 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 все нормативно обязательное, все 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 барокко¹. Думается, то же самое можно сказать о немецком экспрессионизме и французском сюрреализме, который не случайно бросил вызов самому понятию «искусство», — момент, с тех

¹ Benjamin Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels, hrsg. von R. Tiedemann, 2. Aufl. Frankfurt a. M., 1969. S. 33ff. [см.: Беньямин Вальтер. Происхождение немецкой трагедии].

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*-бытия¹ не лишена оснований — нефункциональное, имитирующее функцию, представляет собой явление отсталое, ретроградное. Однако выделение модернизма как умонастроения сторонников подлинного «модерна», подлинной современности неубедительно, и тот, кто сетует по поводу модернизма, имеет в виду «модерн», современность, так же, как всегда, нападают на попутчиков, чтобы поразить протагонистов, к которым не решаются подступить напрямую 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 все 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.

¹ современное (англ.).

<Осуществимость и случайность; современность и качество>

В резком противоречии с традицией новое искусство подчеркивает важность сделанного, произведенного — момент, некогда замалчивавшийся. Доля того, что в нем *θέσει*¹ 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*², 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 завершённое, «готовое». Искусство не в состоянии умышленно, сознательно выйти за рамки этой апории. Несколько десятилетий тому назад Адольф Лоос писал, что орнаменты невозможно выдумать³; 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 «изготовляемости». В прошлом это вызывает протест именно того, что аранжировано и скалькулировано и что не стало снова тем, что около 1800 года назвали бы природой. Прогресс искусства как процесс изготовления произведений, «делания» их и сомнения в его возможности, осуществимости контрапунктируют относительно друг друга, образуя как бы два противоположных полюса; 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».

¹ субъективность (*греч.*).

² произведение в процессе развития (*англ.*).

³ *Loos Adolf. Sämtliche Schriften*, hg. von F. Glück, Bd. I. Wien u. München, 1962. S. 278, 393 [*Лоос Адольф*. Полн. собр. соч.].

<«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 девиз абсурдного, как всегда недостаточный. 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; удовлетвориться 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» словно возрождает наивность в отношении содержания к «первой рефлексии». 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*¹, 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,

¹ спор древних с современными людьми (*фр.*).

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 тех произведений, которые обладали качествами, обеспечивавшими им, казалось бы, долгую жизнь, — именно это предусматривал классицизм — почил в вечном сне — 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 все, 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; периодом 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 произведения становится сомнительной и произведении, ощущая всю свою слабость и несостоятельность, отчаянно цепляются за идею «вечности». То, что на отвратительном жаргоне национализма некогда звалось непреходящей ценностью произведений искусства, все мертвое, формальное, апробированное, смешивается со скрытыми возможностями оживления произведения, с потаенными зародышами его будущей жизни. Категория непреходящего издавна, еще с самовосхваления Горация, воспевавшего 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!»¹ — в этой фразе куда больше истины, чем в

¹ Из стихотворения Ф. Шиллера «Нения».

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. Все 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*¹, 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 *noblesse*² 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 все 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

¹ первая философия (лат.).

² благородство (фр.).

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 диалектике Просвещения. Искусство вносит в эту диалектику эстетическую концепцию антиискусства; никакое искусство, пожалуй, уже не мыслимо 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*¹, слишком медленное преобразование надстройки. Сила сопротивления 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 все 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 все новое искусство рассматривать как постоянное вмешательство субъекта, который уже ни в коем случае не намерен допускать традиционную бессознательную игру сил в произведениях

¹ здесь: культурное отставание (англ.).

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. За то, что в то время, когда американские отели увешаны абстрактными картинами, написанными *à la manière de...*¹, общественная цена эстетического радикализма не слишком высока, он должен расплачиваться — радикализм перестает быть радикальным. Из опасностей, подстерегающих новое искусство, самая серьезная та, что не связана ни с какой опасностью. Чем больше искусство отталкивает от себя изначально заданное, тем основательнее оно отбрасывается к тому, что вполне обходится без каких-либо «заимствований» у всего, что искусством отброшено и стало ему чуждым, — к сфере чистой субъективности, глубоко личной, конкретной, 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 позволило сужение сферы доступного, понятного читателю и зрителю, тотальность отказа от мира, отрицания его, завершившегося уж совсем бедным выразительным средством — криком, или беспомощной жестикуляцией, 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 все 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

¹ в манере (фр.).

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, сдвинувшись 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 *κρότος*¹. 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*². Но эти романы, думается, затрагивают основные, глубинные слои опыта *hic et nunc*³, 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 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 ре-

¹ особый, значимый момент времени (*греч.*).

² здесь: на смертном одре (*лат.*).

³ здесь и сейчас, сиюминутный (*лат.*).

альностью дело обстоит вовсе не так гладко. Ее напряженные отношения с лишенным власти и силы субъектом, который она делает совершенно несоизмеримым с опытом, делают нереальной 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» пользуются 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 *carpe mortuum*¹. Новое искусство также 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 не причастный к главному, к опустошению субъекта и реальности, к утрате ими своей сущности. Все жалкое, убогое, все 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 не порвал с коммерцией, который остался бы «необъеденным», которого не коснулись бы хищные зубы. Происходящие в самой сердце-

¹ букв.: «мертвая голова», череп; здесь: бранные останки (лат.).

вине 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 «прожилков», 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, 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*¹, 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 понимавшему 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.

¹ здесь: сказанное учит (*лат.*).

<Новое, утопия, негативность>

Отношение к новому напоминает модель поведения ребенка, ошупью 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, все уже заключено в клавиатуре. Новое — это не само новое, а тоска по нему, которой больно все 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 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>

Острое, которое искусство обращает в сторону общества, в свою очередь носит общественный характер, являясь противодействием тупому давлению со стороны *body social*¹; 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*², 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 Беньямин, 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.

¹ социальное тело, социальный организм (англ.).

² кое-как, с грехом пополам (фр.).

Его собственная манера и формальный язык должны спонтанно реагировать на ситуацию; спонтанная реакция 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 псевдоморфозу, 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. Эта 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, «модерность» 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 произ-

ведения 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» — все 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. Непосред-

ственность 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 жизненного ощущения или установившихся стилей. Это признает еще агон (борьба, состязание в греческой трагедии), и только пантеон нейтральной 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.

<Канон запретов>

Хотя в реальной жизни отрицание отрицательного весьма редко расценивается как самостоятельная позиция, в сфере эстетического такая оценка не лишена оснований — в процессе субъективного художественного производства сила имманентного отрицания не так скована, как за пределами этой области. Художники с тонким художественным вкусом, такие, как Стравинский и Брехт, руководствуясь соображениями вкуса, делали все, чтобы нарушить правила, диктуемые «хорошим» вкусом; вкус стал пленником диалектики, он выходит за собственные границы — и в этом-то и заключается, разумеет-

ся, его правда. Благодаря эстетическим моментам, скрывающимся за фасадом формы, реалистические произведения XIX века иногда оказывались более глубокими и содержательными, более верно отражающими суть вещей, чем те произведения, которые, питаясь собственными соками, превыше всего ставили идеал чистого искусства; Бодлер боготворил Мане и был рьяным поклонником Флобера. В чисто живописном отношении, по качеству своей *peinture*¹ Мане несравненно выше Пюви де Шаванна; эстетно даже сравнивать их друг с другом. Ошибка эстетизма носила эстетический характер — он смешивал идею искусства, заключенную в понятии искусства, с реальными достижениями в области художественного творчества. В каноническом перечне запретов отражается идиосинкразия художников по отношению к тем или иным средствам художественного выражения, но запреты эти обоснованы также и объективными причинами, через их посредство происходит эстетическая трансформация особенного буквально во всеобщее. Ведь продиктованное непреодолимым отвращением поведение, в основе своей бессознательное и вряд ли теоретически осмысленное, является выражением коллективных реакций. Китч — понятие, вызывающее идиосинкразию, обязательность которого существенно превосходит точность его дефиниции. Тот факт, что искусство сегодня обязано задумываться о собственной природе, задачах и целях, свидетельствует о том, что оно осознает свою идиосинкразию в отношении тех или иных явлений, находит формулировки для такого рода отрицательных реакций. Вследствие этого у искусства развивается аллергия на самого себя; в ней воплощено определенное отрицание, осуществляемое искусством, его самоотрицание. Имея некоторое сходство с изобразительными средствами и приемами старого искусства, новое искусство обладает совершенно иным качеством. Деформация человеческих фигур и лиц в скульптуре и живописи «модерна» напоминает *prima vista*² архаические изображения, которые или не стремились дать верное отображение человека в культовых фигурах, или не способны были реализовать это стремление средствами применявшейся в то время художественной техники. Но существует большая разница, касающаяся не деталей, а всего вопроса в целом — отрицает ли искусство образное отражение реальности, обладая богатейшим опытом такого отображения, в той степени, в какой это выражается словом «деформация», или же оно всецело на стороне отображения; в эстетическом отношении различие весомее сходства. Трудно представить себе, что искусство, после того как оно узнало гетерономию отражения, снова забудет о нем и вернется к тому, что решительно и мотивированно отрицается. Разумеется, не следует гипостазировать и запреты, возникшие в силу исторического развития, иначе они повлекут за собой фокус, особенно излюбленный модернистами типа Кокто, когда временно запрещенное внезапно вновь извлекается волшебным образом из рукава, чтобы продемонстриро-

¹ живопись (фр.).

² на первый взгляд (итал.).

вать его как новинку, как нечто «свеженькое», и полакомиться нарушением «модерновых» табу как «модерном»; так современное искусство частенько сворачивает с прямой дороги, заезжая по владения реакции. Что же возвращается? Проблемы, а не существовавшие до возникновения проблем категории и решения. Как явствует из доверительного источника, Шёнберг в поздний период своего творчества как-то заявил, что проблема гармонии в настоящее время не подлежит обсуждению. Разумеется, он не предсказывал, что в один прекрасный день можно будет снова оперировать трезвучиями, которые он благодаря расширению имеющегося в его распоряжении материала исключил из употребления как частный прием, давно выработавший свой творческий ресурс. Тем временем открытым остается вопрос о симультанном (одновременном) измерении в музыке вообще, которое деградировало до уровня простого результата, неоднозначного, виртуально случайного; музыка была лишена одного из своих измерений, измерения говорящего в себе созвучия, и не в последнюю очередь именно благодаря этому был обеднен столь безгранично обогащенный материал. Следует восстанавливать не трезвучия или другие аккорды из домашнего арсенала тональностей; однако вполне можно допустить, что, если когда-нибудь снова качественные силы восстанут против тотальной квантификации, внедрения количественного принципа в процесс композиции, вертикальное измерение вновь станет «предметом дискуссии» таким образом, что созвучия опять будут услышаны и обретут специфическую силу и значимость. Относительно контрапункта, который в процессе бездумной, слепой интеграции потерпел такое же крушение, можно составить аналогичный прогноз. При этом, конечно, не следует исключать возможность реакционных злоупотреблений; вновь открытая гармония, как бы она ни была структурирована, склонна к развитой гармоничным тенденций; стоит только представить себе, как легко не менее обоснованное стремление к реконструкции одноголосия может привести к ложному воскресению из мертвых мелодии, которой так недостает врагам новой музыки. Запреты бывают мягкими и строгими. Тезис, согласно которому гомеостаз обоснован лишь как равнодействующая игры противоборствующих сил, а не как лишенная внутреннего напряжения гармония форм, содержит вполне оправданный запрет на те эстетические феномены, которые в «Духе утопии» Э. Блоха носят название «рамочных», — этот запрет распространяется на прошлое, словно он сохраняется неизменным. Однако, несмотря на все запреты и отрицание, потребности в гомеостазе сохраняются. Искусство иногда, вместо того чтобы доводить до решающего результата борьбу антагонистических противоречий, относясь к ней отрицательно и отделившись от нее на максимально большое расстояние, выражает сильнейшее напряжение, крайнее нервное возбуждение. Эстетические нормы, как бы велик ни был их исторический авторитет, отстают от конкретной жизни произведений искусства; и все-таки они принимают участие в действии силовых полей, существующих в произведении. Этому не могут помешать никакие ярлыки, наклеиваемые на нормы

для обозначения их принадлежности к той или иной эпохе; диалектика развития произведений искусства осуществляется в промежутке между такими нормами — в том числе (и в первую очередь) самыми передовыми — и специфической, конкретной формой их выражения.

<Эксперимент (II).

Серьезность и безответственность>

Необходимость идти на риск актуализируется в идее экспериментирования, которая в то же время переносит принцип сознательного использования имеющихся в распоряжении материалов, противостоящий представлению о бессознательно-органичной обработке их, из сферы науки на искусство. В настоящее время официальная культура выделяет особые участки для осуществления той деятельности, которую она недоверчиво объявила экспериментом, что наполювину объясняется надеждой на его неудачу, и тем самым нейтрализует его. В действительности вряд ли уже возможно искусство, которое не экспериментировало бы. Диспропорция между устоявшейся, пустившей прочные корни культурой и уровнем развития производительных сил просто поразительна — в общественном плане явления, возникновение которых само по себе глубоко логично и последовательно, выпядят как ничем не обеспеченный и ни к чему не обязывающий вексель на будущее, а бесприютное искусство, не нашедшее себе пристанища в обществе, совершенно неуверенно в собственной необходимости и обязательности. В большинстве случаев эксперимент, как процесс изучения возможностей, приводит к кристаллизации главным образом типов и жанров, легко низводя конкретное произведение до уровня школьного образца, шаблона, — в этом одна из причин старения нового искусства. Думается, нет смысла разделять эстетические средства и цели; тем временем эксперименты, которые уже почти в силу своего определения заинтересованы прежде всего в средствах, охотно соглашаются подождать целей, пусть даже и напрасно. Кроме того, за последние десятилетия понятие «эксперимент» стало двусмысленным. Если еще в период около 1930 года это понятие обозначало попытку, осуществляемую на основе критического осмысления возможностей и задач искусства, противопоставляемую бессознательному продолжению традиций, то со временем понятие эксперимента пополнилось требованием, чтобы художественные произведения обладали чертами, наличие которых не предусматривалось процессом художественного производства, чтобы сам художник приходил в изумление от собственных созданий. Это означает, что искусство осознает постоянно присутствующий в нем момент, подчеркнутый Малларме. Вряд ли когда-нибудь воображение художников способно было во всей полноте представить себе, что же такое они произвели на свет. Комбинаторное мастерство таких направлений в музыке, как *ars nova*¹, а затем и нидер-

¹ новое искусство (*лат.*) — новое направление во французской музыке XV века.

ландская школа, насытило музыку позднего средневекья средствами художественного выражения, далеко превосходившими уровень субъективных представлений композиторов. Комбинаторика, которой художники требовали для себя как отчужденную от них, чтобы сделать ее инструментом своего субъективного воображения, в существенной мере способствовала развитию художественной техники. При этом увеличивается риск того, что качество создаваемых произведений снизится из-за недостатка или слабости воображения. Этот риск чреват эстетическим регрессом. Сферой, в которой художественный дух возвышается над уровнем наличного бытия, является представление, которое не капитулирует перед голым фактом существования материалов и технических приемов. Со времени эмансипации субъекта процесс создания им произведений неизбежно влечет за собой впадение его в дурную вещественность, материальную предметность. Это признавали уже теоретики музыки в XVI веке. С другой стороны, только твердолобый консерватор смог бы отрицать продуктивную функцию не поддающихся воображению, «ошеломляющих» элементов в некоторых областях современного искусства — в *action painting*¹ и алеаторике*. Это противоречие могло бы разрешиться тем обстоятельством, что всякое изображение окружено как бы ореолом неопределенности, которая далеко не всегда противостоит воображению. И пока Рихард Штраус писал до известной степени сложные вещи, даже виртуоз, исполняющий его произведения, не мог себе представить точно любой звук, любой оттенок звучания, любое сочетание звуков; известно, что композиторы, обладавшие великолепным музыкальным слухом, слушая в оркестровом исполнении свои произведения, нередко приходили в замешательство. Такая неопределенность, а также упомянутая Штокхаузеном неспособность слуха различать в сложных аккордах каждый тон в отдельности и уж тем более представлять его себе является неотъемлемым компонентом определенности, «встроенным» в нее моментом, а не целым. На профессиональном жаргоне музыкантов это значит — необходимо точно знать, звучит ли что-то; и знать это нужно лишь в границах данного звучания. Это дает широкий простор для неожиданностей — как преднамеренных, так и тех, которые требуют корректуры; *l'imprévu*², столь рано возникающие у Берлиоза, созданы не ради слушателя, а существуют объективно; но в то же время они доступны уху композитора еще до своего рождения. В ходе эксперимента чуждый творческому Я момент внесубъективности должен не только пользоваться вниманием и уважением творческого субъекта, но в не меньшей степени и подчиниться его субъективной воле, ведь, только «подчинившись» субъекту, этот момент становится свидетельством освобождения. Истинная причина риска, подстерегающего все произведения искусства, кроется не в слое случайных компонентов, содержащихся в них, а в том, что каждое из них должно следовать за обманчивым светом блуждающих ог-

¹ букв.: живописная акция, название абстрактного экспрессионизма в американской живописи (англ.).

² неожиданность, непредвиденность (фр.).

ней присущей ему объективности, не гарантируя при этом, что производственные силы, дух художника и его художественная манера и техника соответствуют уровню этой объективности. Если бы такая гарантия существовала, то именно она препятствовала бы появлению и развитию нового, которое, в свою очередь, считается неотъемлемым компонентом объективности и гармоничности, законченности произведений. То, что в искусстве, очищенном от идеалистической плесени, может быть названо подлинным серьезным, позитивным началом, — это пафос объективности, которая раскрывает глаза индивиду, находящемуся в плену случайностей, на то, что, являясь отличающимся от него по своей природе феноменом, выходит за рамки его узких представлений, недостаточность которых обусловлена историческими причинами. В этом присутствует и свойственный произведениям фактор риска, образ смерти, витающей над сферой искусства. Однако эта серьезность, эта позитивность несколько ослабляется в силу того, что эстетическая автономия удерживает свои позиции за пределами того страдания, чей образ она воплощает и из которого она и черпает свою серьезность. Эстетическая автономия искусства не только является эхом страдания, но и уменьшает его; форма, представляющая собой органон серьезности искусства, является также органоном нейтрализации страдания. Тем самым искусство оказывается в затруднительном положении, из которого не видно выхода. Требование полной ответственности произведений искусства увеличивает тяжесть их вины; поэтому контрапунктом этому требованию выдвигается другое, прямо противоположное — требование безответственности искусства. Оно напоминает об ингредиенте игры, без которого искусство столь же трудно представить себе, как и теорию. В качестве игры искусство стремится искупить грех своей видимости. Искусство и без того безответственно как ослепляющий обман, как *sleep*; а без сплина оно вообще не существует. Искусство абсолютной ответственности завершается творческим бесплодием, дыхание которого не ощущает на себе редко какое из тщательно проработанных, продуманно структурированных произведений искусства; абсолютная безответственность снижает их до уровня *fun*¹, синтез ответственности и безответственности осуществляется благодаря самому понятию искусства. Двойственным стало отношение к былому достоинству искусства, к тому, что Гёльдерлин называл «высоким, серьезным гением»². Искусство сохраняет это достоинство перед лицом индустрии культуры; им проникнуты те два такта какого-нибудь бетховенского квартета, которые радиослушатель, вертя регулятор настройки радиоприемника, вылавливает из мутного потока шлягеров. В отличие от музыкальной классики современная музыка, которая вела бы себя с достоинством, была бы немилосердно идеологичной. Она должна была

¹ шутка, бездумное развлечение (англ.).

² *Hölderlin Friedrich. Sämtliche Werke* (Kleine Stuttgarter Ausgabe). Bd. 2: *Gedichte nach 1800*, hg. von F. Weißner. Stuttgart, 1953. S. 3 («Gesang des Deutschen») [*Гёльдерлин Фр.* Полн. собр. соч. (Малое стuttgartское изд.). Т. 2. Стихотворения после 1800 г. («Песнь немца»)].

бы разыгрывать несвойственную ей роль, принимать искусственную позу, изображать из себя не то, что она есть на самом деле, чтобы создать вокруг себя ореол достоинства. И именно серьезное содержание этой музыки заставляет ее отказаться от этих претензий, безнадежно скомпрометированных уже вагнеровской религией искусства. Торжественный тон неизбежно делает произведения искусства смешными так же, как и жесты власти и величия. И хотя искусство немислимо без наличия в нем субъективной силы, делающей возможным создание художественных форм, оно все же не имеет ничего общего с силой в том содержании, которое выражают его произведения. Даже в чисто субъективном отношении с такой силой в искусстве дело обстоит не так уж блестяще. Искусству присуща не только сила, но и слабость. Безоговорочный отказ от достоинства может стать в произведении искусства органом его силы. Какая сила нужна была обеспеченному, блестяще одаренному сыну богатого буржуа Верлену, чтобы вести такой образ жизни, какой он вел, так опуститься, чтобы стать безвольным орудием собственной поэзии, безропотно повинаясь ее повелениям? Поставить ему в вину, как это отважился сделать Стефан Цвейг, то, что он был слабым человеком, значит проявить не только ограниченность в подходе к данной проблеме, но и полное непонимание всей сложности и многогранности творческой натуры — без своей слабости Верлен не смог бы написать ни своих самых прекрасных, ни слабых стихотворений, которые он сплавлял за наличные как явный *gâté*¹.

<Идеал «черноты»>

Чтобы выдержать воздействие самых крайних и самых мрачных проявлений реальности, произведения искусства, которые не желают становиться продажными, выступая в роли утешителя, должны уподобиться этим реалиям. Сегодняшнее радикальное искусство — искусство мрачное, в палитре которого преобладает черная краска. Значительная часть современного художественного производства утрачивает свое качество в результате того, что оно не принимает во внимание это обстоятельство, по-детски радуясь игре красок. Идеал черноты по своему содержанию является одним из глубочайших импульсов абстрактного искусства. Но, может быть, модная игра звуков и красок — это закономерная реакция на то обеднение арсенала искусства, которое несет с собой вышеуказанный импульс; может быть, искусство, вовсе никого и ничего не предавая, аннулирует когда-нибудь эту заповедь, как казалось, надо полагать, Брехту, когда он писал следующие строки: «Что это за времена, когда / Разговор о деревьях становится чуть ли не преступлением, / Ибо замалчивает такое множество чудовищных злодеяний»². Искусство обвиняет излишнюю бед-

¹ здесь: брак, неполноценная продукция (*фр.*).

² *Brecht Bertolt. Gesammelte Werke. Frankfurt a. M., 1967. Bd. 9. S. 723 («An die Nachgeborenen»)* [*Брехт Б. Собр. соч. Т. 9 («Будущим поколениям»)*].

ность, добровольно обедняя собственные изобразительные средства; но оно в то же время обвиняет и аскезу, которую не может просто утвердить в качестве своей нормы. С обеднением художественных средств, которое несут с собой идеал черноты, идею видения мира в черных тонах, если не вещественно-трезвый подход к творчеству вообще, беднее становится стихотворное произведение, живописное полотно, музыкальная композиция; в самых прогрессивных, передовых искусствах творческий нерв замирает, приближаясь к порогу полной немoty. Нужно обладать большим запасом простодушия, чтобы предположить, будто мир, который после стихотворения Бодлера¹ утратил свой аромат, а после этого и свои краски, вновь черпает их из сферы искусства. Это и далее подрывает возможности искусства, не допуская, однако, его окончательного крушения. Впрочем, уже в эпоху «первого» романтизма Шуберт, образ которого впоследствии столь безжалостно эксплуатировался сторонниками жизнеутверждающего искусства, задавал вопрос, а существует ли вообще радостная, веселая музыка. Несправедливость, которую совершает любое радостное искусство, наиболее полным воплощением которого является приятное развлечение, — это несправедливость по отношению к мертвым, к накопленной и немой боли. И все же «черное» искусство обладает чертами, которые, будь они его окончательным результатом, «последним словом», подтвердили бы историческое отчаяние; в условиях, когда ситуация может всегда измениться, и они могут носить эфемерный характер. То, что эстетический гедонизм, переживший катастрофы, клеветнически называет извращением, имея в виду постулат о помраченности мира, о необходимости для искусства отражать его темные стороны, постулат, который сюрреалисты в виде черного юмора возвели в программу, мысль о том, что самые мрачные картины, создаваемые искусством, должны доставлять нечто вроде наслаждения, — это не что иное, как отражение того факта, что искусство и правильное представление о нем обретают свое счастье единственно в способности к сопотвливению, к противостоянию. Это ощущение счастья, излучаемое глубинными, сущностными структурами искусства, находит свое чувственное воплощение. Подобно тому как в произведениях искусства, приемлющих мир таким, каков он есть, согласных с ним, их дух сообщается даже самым неприглядным явлениям действительности, как бы чувственно спасая их, так и со времен Бодлера мрачные стороны действительности в качестве антитезы обману, совершаемому чувственным фасадом культуры, манят к себе также силой чувственного обаяния. Большее наслаждение приносит диссонанс, нежели созвучие, — это позволяет воздать гедонизму мерой за меру, отплатить ему той же монетой. Режущее лезвие, заостряясь в динамике движения, приятно раздражает, чем и отличается от монотонности жизнеутверждающего начала в искусстве; и это чарующее

¹ *Baudelaire Charles. Œuvres complètes, éd. Le Dantec-Pichois. Paris, 1961. P. 72* («Le Printemps adorable a perdu son odeur!») [*Бодлер Ш. Полн. собр. соч. («Восхитительная весна утратила свой аромат!»)*].

раздражение в не меньшей степени, чем отвращение к позитивному слабоумию, ведет искусство на ничейную территорию, заместительницу обитаемой земли. В «Лунном Пьере» Шёнберга, где воображаемая сущность и тотальность диссонанса соединяются наподобие кристаллов, этот аспект «модерна» был реализован впервые. Отрицание может перейти в наслаждение, а не в утверждение позитивного.

<Отношение к традиции>

Аутентичное искусство прошлого, которое в наше время вынуждено держаться в тени, этим вовсе не осуждается. Великие произведения способны ждать. Какая-то часть той истины, которая заключалась в них, не исчезает вместе с метафизическим смыслом, как бы трудно ни было удержать ее, — именно благодаря ей эти произведения сохраняют свою убедительность и значимость. Наследие далекого прошлого, испукавшего свои грехи, должно стать достоянием освобожденного человечества. Истина, содержащаяся некогда в произведении искусства и опровергнутая ходом истории, может вновь открыться лишь тогда, когда изменятся условия, в силу которых была отвергнута эта истина, — настолько тесно, на глубинном уровне, переплелись эстетическая истина и история. Умиротворенная реальность и восстановленная истина прошлого обрели бы право на взаимное соединение. Об этом свидетельствует все, что можно узнать об искусстве прошлого и из собственного опыта, и на основе его интерпретаций. Нет никакой гарантии, что его почитают на самом деле. Традицию следует не отвергать абстрактно, с порога, а критиковать ее с современных позиций вдумчиво и по существу — именно так современность конституирует прошлое. Ничто не принимается на веру только потому, что данное явление существует, но и ничто не отвергается, не объявляется окончательно похороненным из-за того, что это осталось в прошлом; время само по себе не может служить критерием оценки. Необозримый запас произведений прошлого обнаруживает присущую им недостаточность, причем в свое время, в конкретных условиях и с позиций мировосприятия собственной эпохи анализируемые произведения отнюдь не выглядели слабыми и недостаточно убедительными. Недостатки выявляются с течением времени, но природа их носит объективный характер, а не зависит от изменяющихся вкусов. Только то, что в свое время было на острие художественного прогресса, имеет шансы устоять против губительного воздействия времени. Но в «посмертной» жизни произведений становятся явными качественные различия, которые никоим образом не соответствуют уровню «модерности», достигнутому в их эпоху. В тайной *bellum omnium contra omnes*¹, которую ведет история искусства, старый «модерн», как отошедший в прошлое, может победить «модерн» новый. Дело вовсе не обстоит так, что в один прекрасный день,

¹ война всех против всех (*лат.*).

согласно установленной *par ordre du jour*¹, старомодное искусство окажется более жизнеспособным и качественным, чем искусство «продвинутое», авангардное. Надежда на ренессанс таких художников, как Пфитцнер и Сибелиус, Каросса или Ханс Тома, больше говорит о тех, кто питает такую надежду, чем о непреходящей ценности душевных качеств этих деятелей искусства. Но в ходе исторического развития может случиться так, что произведения прошлого найдут отклик у будущих поколений, установят *correspondance*² с ними, в результате чего они обретут актуальность, — общезвестными примерами этого процесса являются такие имена, как Гесуальдо да Веноза, Эль Греко, Тёрнер, Бюхнер, не случайно открытые заново после крушения непрерывной традиции. Даже те создания искусства, которые еще не достигли художественного уровня своей эпохи, как, например, ранние симфонии Малера, находят общий язык с будущим — и как раз благодаря тому, что их разделяло с их временем. Наиболее передовые, авангардистские черты музыки Малера нашли свое воплощение в отказе — одновременно неумелом и трезво деловом — от неоромантического опьянения звуками, но отказ этот носил скандальный характер, может быть, такой же «модерный», что и упрощения Ван Гога и фовистов, «диких», по отношению к импрессионизму.

<Субъективность и коллектив>

При всей беспорности того факта, что искусство лишь в весьма малой степени является отражением, слепком субъекта, при всей справедливости гегелевской критики в адрес высказывания, согласно которому художник должен быть больше своего произведения, — нередко он меньше его, представляя собой как бы пустую оболочку того, что он воплощает в виде реально существующего произведения, — истинным остается и то, что ни одно произведение искусства не может быть создано без того, чтобы субъект не наполнял его своим внутренним содержанием, всем тем, чем переполнены его душа и ум. Не от субъекта, как органа искусства, зависит, сможет ли он «перепрыгнуть» пропасть обособленности, изолированности, предуказанной ему изначально, а не в силу занимаемой им принципиальной позиции или случайных изменений в сознании. Но в результате этой ситуации искусство, как явление духовного порядка, при всей своей объективной структуре вынуждено выражать свое содержание в субъективной форме. Доля участия субъекта в произведении искусства сама по себе является частью объективности. Может быть, обязательный для искусства миметический момент, по природе своей носящий всеобщий характер, достижим лишь посредством неотделимой от отдельных субъектов идиосинкразии. Если искусство в своей глубинной сущности является опреде-

¹ повестка дня (*фр.*).

² здесь: общение (*фр.*).

ленным образом поведения, то его невозможно изолировать от формы выражения, которая не существует без субъекта. Переход к дискурсивно познаваемому всеобщему, благодаря которому отдельные субъекты, особенно те, которые склонны к размышлениям на политические темы, надеются избавиться от своей атомизации и бессилия, в эстетическом плане представляет собой бегство в лагерь гетерономии. Чтобы произведение вышло за пределы личных возможностей и представлений художника, он должен уплатить за это определенную цену, состоящую в том, что, в отличие от дискурсивно мыслящих людей, художник не может подняться над самим собой и объективно установленными для него границами. Если бы в один прекрасный день изменилась даже «атомистическая» структура общества, искусство не должно было бы принести свою общественную идею, в центре которой стоит вопрос — как вообще может существовать особенное, — в жертву общественно всеобщему — ведь до тех пор, пока расходятся особенное и всеобщее, свободы нет. Скорее всего искусство наделило бы именно особенное тем правом, которое в наше время находит себе эстетическое выражение не в чем ином, как в деспотическом диктате идиосинкразии, которому вынуждены повиноваться художники. Тот, кто в условиях безмерно тяжкого давления со стороны коллектива настаивает на том, что искусство обязательно должно проходить стадию субъективного отношения к миру, «через» субъект, ни в коем случае сам не должен мыслить субъективистскими категориями, как бы отгородясь от мира завесой субъективизма. В эстетическом бытии-для-себя скрывается то, что убежало из-под власти того, что достигнуто коллективными усилиями, вырвалось из его плена. Всякая идиосинкразия, в силу присущего ей миметически-доиндивидуального момента, живет за счет коллективных сил, сама не сознавая этого. За тем, чтобы эти силы не приводили к регрессу, следит критическая рефлексия субъекта, каким бы изолированным он ни был. Бытующие в обществе представления об эстетике недооценивают такое понятие, как производительная сила. Но именно этой силой, активнейшим образом вовлеченной в технологические процессы, и является субъект, нашедший себе убежище в технологии. Производства, которые не спешат обособиться, став как бы технически самостоятельными, должны совершенствоваться с помощью субъекта.

<Солипсизм, миметическое табу, совершеннолетие>

Мятеж искусства против его ложного — намеренного — одухотворения, наподобие того, который поднял Ведекинд в своей программе чувственно-плотского искусства, представляет собой мятеж духа, отрицающего самого себя, хотя и происходит это не всегда. Однако при современном состоянии общества дух присутствует лишь в силу *principium individuationis*¹. Вполне возможно допустить сотрудниче-

¹ принцип индивидуации, индивидуальное начало (лат.).

ство в искусстве коллективных сил, но вряд ли можно говорить о полном стирании присущей ему субъективности. Если бы дело обстояло иначе, существовали бы условия для того, чтобы сознание общества достигло того уровня, на котором оно уже не вступает в конфликт с сознанием наиболее прогрессивным, каким в наши дни является лишь сознание индивидов. Буржуазно-идеалистическая философия, даже в самых своих утонченных модификациях, не смогла прорваться в гносеологическом плане сквозь кору солипсизма. Для нормального буржуазного сознания теория познания, приспособленная к его потребностям, не имела последствий. Этому сознанию искусство предстает как необходимо и непосредственно «интерсубъективное». Это взаимоотношение между теорией познания и искусством может носить и обратный характер. Теория в состоянии разрушить солипсистские чары с помощью критической саморефлексии, тогда как субъективной точкой отсчета для искусства в действительности по-прежнему остается то, что реально являлось лишь вымыслом солипсизма. Искусство есть философско-историческая истина неистинного в себе солипсизма. Оно не может намеренно перешагнуть то состояние, которое философия несправедливо гипостазировала. Эстетическая видимость — это то, что солипсизм внешнеэстетически смешивает с истиной. Все нападки Лукача на современное радикальное искусство оказываются направленными мимо цели, поскольку он не замечает главного различия между искусством и философией. Он смешивает это искусство с действительными или мнимыми солипсистскими течениями в философии. Но похожее на каждом шагу оборачивается прямой противоположностью. — Момент критики, заключающийся в миметическом табу, направлен против той внутренней теплоты, которую в наши дни вообще начинают источать выразительные структуры искусства. Движения души, порождаемые выражением чувств, создают своего рода контакт, которому крайне радуется конформизм. Под знаком именно таких настроений публикой была воспринята опера «Воццек» Берга, использованная в реакционных целях в борьбе против школы Шёнберга, которая не отвергла ни единого такта его музыки. Парадоксальность ситуации в концентрированном виде нашла свое выражение в предисловии Шёнберга к «Багателям» Веберна в исполнении смычкового квартета, произведению в высшей степени экспрессивному, — Шёнберг превозносит его за то, что оно с презрением отбрасывает животную теплоту. Со временем такую теплоту стали приписывать и тем произведениям, язык которых в свое время отвергал ее именно ради аутентичности выражения. Искусство, прочно стоящее на ногах, безбоязненно вззирающее на окружающий мир, переживает процесс поляризации — с одной стороны, оно руководствуется принципом безжалостной, не знающей сострадания, отвергающей всякое примирение с действительностью экспрессивности, которая становится автономной конструкцией, с другой — оно ориентируется на безвыразительность конструкции, со свойственным ей возрастающим бессилием выражения. — Обсуждение вопроса о табу, тяготеющем над субъектом и выражением, связано с диалекти-

кой «взросления», зрелости искусства. Выдвинутый Кантом постулат «совершеннолетия» как эмансипации от власти инфантильности в равной степени относится и к разуму, и к искусству. История «модерна» — это история попыток достичь совершеннолетия, противопоставив организованную и подчеркнуто опирающуюся на традиционные ценности волю стихии детского в искусстве, которое конечно же выглядит детским в глазах узкопрагматической рациональности. Но и само искусство в не меньшей степени восстает против такого рода рациональности, которая в оценке взаимосвязей между целями и средствами забывает о целях и фетишизирует средства, превращая их в цели. Такая иррациональность, кроющаяся в принципе разума, разоблачается открыто признаваемой и в то же время рациональной в способах своего самоосуществления иррациональностью искусства. Оно выявляет инфантильность, наличествующую в идеале «взрослости». Несовершеннолетие, рождающееся из совершеннолетия, — вот прототип игры.

<Профессия>

Профессия (*Metier*) в эпоху «модерна» в корне отличается от традиционного ремесла с его арсеналом передаваемых по наследству правил и наставлений. Современное понятие профессии охватывает все множество способностей, благодаря которым художник утверждает собственную концепцию творчества, перерезая тем самым пуповину, связывающую его с традицией. Но современная творческая профессия никоим образом не коренится в одном лишь произведении. Ни один художник, создавая свое творение, не обходится только теми средствами, которыми он располагает лично — зрением, слухом, чувством языка. Реализация специфических художественных способностей всегда предполагает наличие качеств, приобретенных за пределами профессиональных возможностей и интересов; только дилетанты смешивают *tabula rasa*¹ с оригинальностью. Та целокупность творческих сил, которая вносится в произведение искусства и внешне обладает чисто субъективным характером, представляет собой потенциальное присутствие коллектива в произведении, в зависимости от находящихся в его распоряжении производительных сил — коллективное начало заключено в «безоконой», закрытой для внешнего мира монаде. Наиболее резко это проявляется в тех критических поправках, которые вносит в него художник. В каждом улучшении, которое он считает себя вынужденным сделать, довольно часто вступая в конфликт с тем, что он считает первичным творческим импульсом, он действует как агент общества, пусть даже будучи и равнодушным к умонастроениям, в нем господствующим. Он олицетворяет производительные силы общества, не являясь при этом непременно связанным требованиями, продиктованными существующи-

¹ букв.: чистый лист; перен.: отсутствие знаний (*лат.*).

ми производственными отношениями, которые он постоянно критикует в силу самой своей профессии. Хотя для множества отдельных ситуаций, с которыми произведение сталкивает своего автора, может существовать множество решений, все многообразие таких решений конечно и обозримо. Профессия устанавливает границы дурной бесконечности в произведениях. Она превращает то, что, пользуясь понятием гегелевской логики, можно было бы назвать абстрактной возможностью произведения искусства, в возможность конкретную. Вот почему каждый настоящий художник одержим проблемой художественной техники; фетишизм изобразительных средств тоже вещь в чем-то оправданная.

<Выражение и конструкция>

То, что искусство несводимо к безусловной полярности миметического и конструктивного как к некоей инвариантной формуле, видно из того, что, как правило, значительные художественные произведения занимают среднюю позицию между двумя этими крайностями. Однако в эпоху «модерна» плодотворным в искусстве оказалось именно то, что склонялось к одной из этих крайностей, а не играло посредническую роль; те из художников, кто пытался воплотить в своем творчестве обе крайности, стремясь достичь синтеза, вознаграждался сомнительно звучащим единодушным одобрением. Диалектика таких моментов схожа с диалектикой моментов логических в том, что «другое» реализуется только в «одном», а не между ними. Конструкция — это не корректив или объективирующая гарантия выражения, она должна выстраиваться из миметических импульсов как бы спонтанно, без плана и предварительной подготовки; в этом и заключается превосходство ожиданий Шёнберга над многим из того, что превратило конструкцию в принцип; в экспрессионизме выживают, как объективное явление, те пьесы, которые воздерживаются от конструктивного оформления своих сюжетов. Этому соответствует тот факт, что никакую конструкцию как пустую форму гуманного содержания невозможно заполнить выражением. Произведение искусства приобретает его благодаря своей холодности. Кубистические творения Пикассо и все их последующие модификации, благодаря их аскетически скупой форме выражения, гораздо более выразительны, нежели произведения, возникшие на почве кубизма, но озабоченные проблемой выражения и в результате оказавшиеся в положении просителя. Проблема эта выходит за рамки спора о функционализме. Критика вещиности как образа овеществленного сознания не вправе допустить ни малейшей небрежности, позволяющей вообразить, будто снижение требований в отношении конструктивных особенностей произведения поможет открыть простор свободной фантазии и тем самым восстановить момент выражения. Функционализм в наши дни (прототипом которого является архитектура) должен был бы до такой

степени развивать конструкцию, чтобы она обрела свою выразительную ценность путем отказа от традиционных и полутрадиционных форм. Большая архитектура обретает свой сверхфункциональный язык там, где она, совершенно выходя за пределы собственных целей, объявляет его как бы миметически своим содержанием. Прекрасно здание филармонии, выстроенное по проекту Шароуна*, так как оно, предназначенное для создания идеальных пространственных условий для оркестровой музыки, уподобилось этой музыке, ничего не заимствуя у нее. Поскольку цель этой филармонии выражена в ней самой, она трансцендирует голую целесообразность, не гарантируя подобного перехода прочим целесообразным формам. Приговор, вынесенный новой «деловой» эпохой, согласно которому выражение и весь мимесис объявляется чисто орнаментальным и в силу этого излишним явлением, некоей необязательной субъективной «добавкой», справедлив лишь в той степени, в какой конструкция отделяется «покрытием» из выражения; относительно произведений, исполненных абсолютного выражения, он не имеет силы. Абсолютное выражение само стало бы вещным, стало бы вещью, реальным явлением. Описанный Беньямином с чувством тоскливого отрицания феномен ауры стал сферой неблагоприятия, где аура оседает и тем самым рождает вымысел; где изделия, которые после производства и воспроизводства противоречат принципу *hic et nunc*¹, созданы с расчетом на иллюзию, свойственную таким явлениям, как коммерческий фильм. Это, разумеется, наносит вред и индивидуальной художественной продукции, поскольку произведение консервирует ауру, формирует особенное и встраивается в идеологическую схему, подчиняясь идеологии, которая любит полакомиться хорошо отделанными индивидуализированными продуктами, которые еще можно найти в тотально управляемом мире. С другой стороны, недialeктическое использование теории ауры чревато злоупотреблениями. Она позволяет превратить в лозунг то «разыскусування» искусства, которое наметилось в эпоху технической воспроизводимости произведения искусства. Аурой произведения, согласно тезису Беньямина, является не только его «здесь» и «сейчас», но и то, что всегда в нем устремлено за пределы его данности, — его содержание; нельзя отказаться от него и желать искусства. Расколдованные произведения также больше того, что в них происходит и в них содержится. «Выставочная стоимость», которая должна заменить ауратическую «культовую стоимость», представляет собой один из образов процесса обмена. Именно ему покорно повинуются искусство, всецело отдавшееся во власть выставочной стоимости, подобно тому как категории социалистического реализма приспособляются к статус-кво индустрии культуры. Отрицание нивелирования, сглаженности в произведениях искусства оборачивается и критикой идеи их гармоничности, их безотходной обработки и интеграции. Гармоничность разрушается при столкновении с явлением более высокого порядка, правдой содержания, которая уже не удов-

¹ здесь и сейчас (*лат.*).

лстворяется ни выражением — ибо оно одаривает беспомощную индивидуальность обманчиво важной, весомой внешностью, — ни конструкцией, ибо она нечто большее, чем просто аналог управляемого мира. Высшая степень интеграции, единства произведения есть в то же время высшая степень видимости, иллюзии — и это-то и приводит к изменению ее функции: художники, добивавшиеся целостности, интеграции, со времен позднего Бетховена взяли на вооружение принцип дезинтеграции. Правда искусства, органом которой была интеграция, обращается против искусства, и этот поворот приносит искусству ряд ярких, подчеркнута эмоциональных, эмфатических выразительных моментов. Импульс, заставляющий сделать это, художники обнаруживают в самих своих творениях — это своего рода некий излишек сверх того, что в произведении сделано, некий избыток художественной структуры; он побуждает их отложить в сторону волшебную палочку, подобно шекспировскому Просперо, устами которого вещает поэт. Но истина такой дезинтеграции достигается высокой ценой — художник должен пройти через этапы торжества и уничтожения интеграции, ощутить ее триумф и ее вину. Категория фрагментарного, проявляющаяся в этой области, не носит характера случайной подробности, детали, частности — фрагмент является частью тотальности произведения, которой он противостоит.

<О КАТЕГОРИЯХ БЕЗОБРАЗНОГО, ПРЕКРАСНОГО И ТЕХНИКИ>

<О категории безобразного>

То, что искусство не исчерпывается понятием прекрасного и для наполнения его нуждается в безобразном, как отрицании этого понятия, давно стало общим местом. Но это отнюдь не означает отказа от категории безобразного как канона запретов. Данный канон уже не запрещает нарушений общепринятых норм и правил, он направлен лишь против тех из них, которые разрушают свойственную произведениям гармонию. Его действие распространяется лишь на сферу особенного — ничего неспецифического больше не должно быть. Запрет на безобразное стал запретом на неоформленное *hic et nunc*, на непроработанное, сырое. Диссонанс — это технический термин, предназначенный для восприятия посредством искусства того, что и эстетикой, и наивным мироощущением названо безобразным. Как бы то ни было, безобразное должно создавать или быть способным создавать один из моментов искусства; одна из работ Розенкранца, ученика Гегеля, носит название «Эстетика безобразного»¹. Архаическое, да и традиционное искусство, со всеми его фавнами и силами, не говоря уж об эпохе эллинизма, буквально кишит образами, считавшимися безобразными. Роль этого элемента в эпоху «модерна» возросла настолько, что из него возникло новое качество. Согласно принципам традиционной эстетики, этот элемент противоречит закону формы, которому подчиняется произведение, интегрируется им и подтверждает его тем самым вместе с силой субъективной свободы в произведении искусства по отношению к материалу, на основе которого возникли эти элементы безобразного. В высшем смысле материал этот может быть и прекрасным — благодаря той функции, которую он выполняет в создании образной композиции, например, или при установлении динамического равновесия; дело в том, что красота, по выражению Гегеля, связана не с равновесием, как с голым результатом, а с напряжением, которое и порождает результат. Гармония, которая в качестве результата отрицает напряжение, возникающее в ней, тем самым становится мешающим, фаль-

¹ *Rosenkranz Karl. Ästhetik des Häßlichen. Königsberg, 1853* [*Розенкранц К. Эстетика безобразного*].

шивым началом, если угодно — диссонансом. Гармоническая точка зрения на безобразное в эпоху «модерна» сменилась протестом. Отсюда возникает качественно новое. Анатомические мерзости Рембо и Бена, физически отвратительное и отталкивающее у Беккета, скатологические (аморальные) черты в ряде современных драм уже не имеют ничего общего с мужицкой грубостью голландских живописцев XVII столетия. Анальное удовольствие и гордость искусства, слишком высокомерного, чтобы признать его своим, уволены в отставку; в безобразном законе формы капитулирует, проявив все свое бессилие. И то и другое насмеваются над возможностью фиксирования их с помощью дефиниций, о которой мечтает та или иная эстетическая теория, над ее нормами, ориентированными, пусть и не впрямую, на эти категории. Приговор, согласно которому что-то, например обезображенный промышленными зданиями ландшафт, деформированное живописью лицо, является просто безобразным, может спонтанно дать ответ на вопросы, возникающие в связи с такими феноменами, однако обходится без самоочевидности, с которой он проявляет себя. Впечатление, порождаемое безобразностью техники и индустриального ландшафта, формально объяснено не в достаточной степени, хотя оно могло бы сохраняться и впредь в совершенных и — в том смысле, как это понимал Адольф Лоос, — эстетически целостных целесообразных формах. Это впечатление восходит к принципу власти, разрушающего начала. Поставленные цели находятся в непримиримом противоречии с тем, что природа, сколь угодно опосредованно, хочет сказать сама, от собственного лица. В технике власть над природой отражается не посредством изображения, а является взору непосредственно. Ситуация может измениться только в результате переориентировки технических производительных сил, которые избирают критерием своего применения не просто желаемые цели, но и природу, формируемую с помощью технических средств. Высвобождение производительных сил могло бы после ликвидации различного рода дефицитов протекать в ином измерении, не будучи связано единственно с количественным увеличением производства. Первые попытки решения этой проблемы показывают, где чисто функциональные постройки вписываются в формы и линии ландшафта; может быть, это происходит уже там, где материалы, из которых изготавливаются артефакты, по своему происхождению связаны с окружающей средой и являются ее неотъемлемым компонентом, как некоторые крепости и замки. То, что мы называем культурным ландшафтом, прекрасно в качестве схемы этих возможностей. Рациональность, которая воспользовалась бы этими мотивами, смогла бы помочь затянуться ранам рациональности. Приговор, который буржуазное сознание наивно выносит безобразности разрушенного индустрией ландшафта, касается ситуации, связанной с видимым покорением природы там, где природа обращает к людям фасад своей непокоренности. Вот почему это негодование уживается с идеологией покорения. Такая безобразность исчезла бы, если бы в один прекрасный день отношение людей к природе лишилось бы своего репрессивного характера, который продолжает подавление людей, а не наоборот. Потенциальные воз-

возможности для этого в опустошенном техникой мире заключаются в ставшей миролюбивой технике, а не в создании заранее запланированных эксклавов (частичных ареалов). В так называемом «просто» безобразном нет ничего, что в силу его роли и места в произведении, эмансипированном от чисто потребительских, «кулинарных» вкусов и пристрастий, не могло бы отбросить свою безобразность. То, что фигурирует в качестве безобразного, исторически принадлежит к старшему поколению, являясь изгоем на пути искусства к обретенной своей автономии, в силу чего оно и является посредником для самого себя. Понятие безобразного, похоже, возникало повсюду там, где искусство отдалялось от своей архаической фазы, — оно означает его постоянное возвращение, тесно связанное с диалектикой Просвещения, в которой искусство принимает участие. Архаическая безобразность, все эти каннибальски угрожающие рожи отражали определенное содержание, выражая тот страх, который они распространяли вокруг себя как греховное начало. С ослаблением мифического страха благодаря пробуждению субъекта реализуются те черты табу, органом которого они были; воплощением безобразного они становятся по отношению к идее примирения, которая является миру с помощью субъекта и свободы, выступающей основой его жизнедеятельности. Но старые пугала продолжают жить в истории, неподвластные освобождающей силе свободы, где субъект в качестве агента несвободы продолжает укреплять власть мифических чар, против которых он восстает и которым он подчиняется. Фраза Ницше о том, что все хорошее в свое время было дурным, мысль Шеллинга об ужасном как начале всех вещей — все это давно было известно искусству. Отвергнутое и вновь возвратившееся содержание возвышается до уровня воображения и формы. Красота — это не платонически чистое начало, а результат отторжения того, что некогда внушало страх, что лишь ретроспективно, исходя из телоса этого начала, становится безобразным, как бы отвергая его. Красота — это непрекращающееся очарование, передающее эстафету от одного ее поклонника к другому. Многозначность безобразного коренится в том, что субъект подводит под свои абстрактные и формальные категории все, чему он выносит приговор в искусстве — как сексуально полиморфному, так и насильственно искаженному и мертвенному. Из постоянно возвращающегося возникает то антистетическое «другое», без которого искусства вообще не существовало бы, если исходить из понятия искусства как такового; воспринимаемое в процессе отрицания, это «другое» подтачивает — с целью исправления — жизнеутверждающие позиции одухотворяющего искусства, представляющего собой антитезис прекрасному, антитезисом которого оно являлось. В истории искусства диалектика безобразного поглощает и категорию прекрасного; в свете этого китч предстает как прекрасное в виде безобразного, табуированным во имя того же прекрасного, каким он был некогда и которому он отныне ввиду отсутствия своего партнера противоречит. Но то, что понятие безобразного, как и его позитивный коррелят, допускает лишь формальное определение проблемы, находится в самой глубокой взаимосвязи с присущим искусству процессом просвещения. Ведь чем больше искус-

ство находится во власти субъективности, чем более непримиримым проявляет оно себя в отношении всего, что предписано заранее, тем больше субъективный разум, просто-напросто говоря формальный принцип, становится эстетическим каноном¹. Это формальное начало, подчиняющееся субъективным закономерностям без учета их «другого», сохраняет, бестрепетно воспринимая воздействия какого-либо подобного «другого», нечто напомиающее чувство приятности — субъективность бессознательно наслаждается сама собой, чувство ее всевластия наполняет душу. Эстетика приятного, в свое время лишенная ощущения жесткой материальности, совпадает с математическими отношениями, существующими в художественном объекте, которые находят свое самое блестящее выражение, так называемое «золотое сечение», в изобразительном искусстве и в простых обертонах музыкальных созвучий. Всей эстетике удовлетворения пристало парадоксальное название пьесы Макса Фриша о «Дон Жуане» — «Любовь к геометрии». Формализм в понятии безобразного и прекрасного, в том виде, как его понимает кантовская эстетика, против которого художественная форма не обладает иммунитетом, искусство вынуждено уплачивать как пошлину за то, что оно поднимается над господством природных сил только для того, чтобы продолжить его как господство над природой и людьми. Формалистический классицизм совершает афронт (оскорбление) в отношении красоты — он пачкает то самое понятие, которое и придает ему высокий, почти божественный статус, тем насильственным, аранжирующим, «компонующим», что присуще его наиболее выдающимся, показательным произведениям. То, что «накладывается», добавляется, втайне разрушает гармонию, которая осмеливается установить свое господство, — навязанная в приказном порядке обязательность остается необязательной. При условии, что содержательная эстетика не в состоянии резко аннулировать формальный характер безобразного и прекрасного, содержание этих понятий поддается определению. Именно оно придает им весомость, которая не позволяет материальному пласту произведения в силу его грубо вещного перевеса корректировать присущую прекрасному абстрактность. Примирение как насильственное деяние, эстетический формализм и непримиримая жизнь образует триаду.

<Социальный аспект и философия истории безобразного>

Скрытое содержание формального измерения, определяемого понятиями безобразное — прекрасное, имеет свой социальный аспект. Мотив, в силу которого в искусство было допущено безобразное, носил антифеодальный характер — крестьяне обрели способность вос-

¹ *Horkheimer Max, Adorno Theodor W. Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, 2. Aufl. Frankfurt a. M., 1969 [Хоркхаймер Макс, Адорно Теодор В. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты].*

принимать искусство. У Рембо, в стихотворениях которого, живописующих обезображенные трупы, это измерение воплощается еще более последовательно и неумолимо, чем даже в «Мученице» Бодлера, женщина говорит во время штурма Тюильри: «Je suis scarule»¹, олицетворяя собой четвертое сословие, или люмпен-пролетариат. То подавленное, что жаждет переворота, по нормам «красивой» жизни в безобразном обществе считается грубым, искаженным злобой, оно несет на себе все признаки унижения, которое оно вынуждено терпеть под грузом несвободного, главным образом физического труда. Среди прав человека тех, кто оплачивает пир культуры, есть и полемически заостренное против жизнеутверждающей идеологической тотальности право присвоения этих признаков Мнемозины как своего рода образа. Искусство должно сделать своим делом то, что объявлено вне закона как безобразное, и не для того, чтобы интегрировать его, смягчить или примирить людей с его существованием с помощью юмора, более отталкивающего, чем все отталкивающее, а для того, чтобы в картинах безобразного заклеить позором этот мир, который создает и воспроизводит безобразное по своему образу и подобию, хотя даже в нем все еще живет возможность жизнеутверждающего начала как согласие с унижением, которое легко превращается в симпатию к униженным. В склонности нового искусства к омерзительному и физически отвратительному, которому апологеты существующего порядка вещей не в силах противопоставить ничего более убедительного, чем тезис, согласно которому существующий порядок вещей уже достаточно безобразен, почему искусство и обязано изображать одну лишь красоту, пробивается критический материалистический мотив, поскольку искусство посредством своих автономных образов обвиняет власть предрержающую, в том числе и ту, которая возвышена до уровня духовного принципа, и представляет свидетельства о том, что эта власть вытесняет и отвергает. В образе сохраняется в виде иллюзии, видимости то, что существовало по ту сторону образа. Социально безобразное высвобождает мощные эстетические возможности, как это происходит в первой части «Вознесения Ганнеле», где в дело вступает черная как смоль тьма, о которой никто и не подозревал. Этот процесс можно сравнить с введением в расчеты отрицательных величин — они сохраняют свой отрицательный характер в континууме всего произведения. Существующий порядок вещей справляется с ними только в том случае, если он заглаживает графику с изображением исхудавших от голода детей рабочих, воспринимая эти кричащие картины как документы, свидетельствующие о существовании того доброго сердца, которое бьется и в самых ужасных обстоятельствах, обещая тем самым, что обстоятельства не так уж и ужасны. Такому согласию с существующим порядком вещей искусство противостоит тем, что оно устраняет с помощью своего формального языка остаток жизнеутверждающих настроений, еще сохранявшихся в рамках социального реализма, — в этом и

¹ «Я сволочь» (*фр.*). Из стихотворения А. Рембо «Кузнец».

заклчается социальный момент формального радикализма. Инфилтрация эстетического моралью, которую Кант искал за рамками произведений искусства, в области возвышенного, клеветнически объявляется апологетами культуры вырождением. Несмотря на все усилия, которые искусство прилагало в ходе своего развития, чтобы установить свои границы, оно никогда в полной мере не осознавало, выступая в качестве своего рода дивертисмента, все, что напоминает о неустойчивости, шаткости этих границ, все двойственное по своей природе, смешанное, сомнительное, — все это провоцирует сильнейшее неприятие. Эстетический вердикт, вынесенный безобразному, опирается на верифицируемую социально-психологически склонность людей приравнять со всем основанием безобразное к выражению страдания и предавать его поруганию, перенося на него свое отношение к страданию. Гитлеровский рейх подверг проверке и это явление, как и всю буржуазную идеологию, — чем безжалостнее пытали палачи в гестаповских подвалах свои жертвы, тем строже следили за тем, чтобы здание государства оставалось незыблемым. Инвариантные теории, исповедующие принцип неизменности художественных ценностей, склонны упрекать искусство в вырождении. Антитезисом этому понятию должно служить не что иное, как природа, гарантией которой и является то, что в глазах идеологии выглядит как вырождение. Искусству нет необходимости защищаться от упреков в вырождении; услышав их, оно отказывается утверждать прогнивший миропорядок как вечную, незыблемую природу. Но в результате того, что искусство обладает силой, позволяющей ей скрывать то, что противоположно ему по своей природе, нисколько не ослабляя накала своей тоски, более того, преобразуя свою тоску в силу, безобразное одухотворяется, как это пророчески заметил Георг в своем предисловии к переводу «Цветов зла». На это намекает заголовок «Spleen et idéal»¹, то же самое явление можно назвать и другим словом — «навязчивая идея», обозначив им все, что противится формированию идеала, рассматривая все враждебное искусству как его движущую силу, которая расширяет понятие искусства, выводя его за рамки идеала. Этому и служит безобразное в искусстве. Но что такое безобразное? Это не только то ужасное, что изображается в произведении искусства. Во всей манере поведения искусства, во всей его повадке есть, как об этом знал еще Ницше, что-то ужасное. В художественных формах ужасное становится источником творческого воображения, дающего художнику право что-то вырезать из живой плоти искусства, из живого тела языка, из звуков, из зримого жизненного опыта. И чем чище, незамутненнее форма, чем выше степень автономности произведений искусства, тем они ужаснее. Призывы к более гуманной позиции произведений искусства, к тому, чтобы они прислушивались к человеку, к людям, к своей виртуальной публике, регулярно размывают качество произведений, ослабляют закон формы. То, что искусство обрабатывает в самом широком смысле этого слова, оно подавляет,

¹ «Сплин и идеал» (фр.).

являя собой продолжающий жить в игре ритуал покорения природы. Это наследственный грех искусства; в этом же и его перманентный протест против морали, которая ужасно карает ужасное. Произведения искусства, однако, от аморфного, над которым они неизбежно творят насилие, приходят к форме, которая, будучи обособленной, все же что-то спасает. Только в этом и заключается примиряющее начало формы. Насилие же, осуществляемое в отношении материалов, творится по образу и подобию того насилия, которое исходит из этих материалов и которое выживает в его противостоянии форме. Субъективное господство процесса формирования не осуществляется в отношении индифферентных материалов, а извлекается из них, ужас формирования, создания формы представляет собой мимесис в отношении мифа, с которым это ужасное носитя. Греческий гений бессознательно придал этому аллегорическую форму — на раннедорическом рельефе из археологического музея Палермо, из Селинунта, изображен Пегас, выскакивающий из крови Медузы. Если ужасное поднимает голову в новых произведениях искусства, не искажая своей формы, это означает, что оно признает ту истину, согласно которой перед лицом преобладания реальности искусство уже не вправе априори надеяться на трансформацию ужасного в форму. Ужасное является частью критического самосознания искусства; оно отчаивается в оправданности тех притязаний на власть, которые оно выдвигает, будучи примирившимся с миром. В обнаженном виде ужасное проявляется в произведениях искусства, как только пошатнется собственное обаяние искусства. Отраженные в мифах ужасные черты красоты входят составной частью в произведения искусства, являя собой их неотразимость, ту самую неотразимость, которую некогда признавали за Пифоном Афродиты. Точно так же как сила мифа на олимпийской стадии его развития переходила от аморфного к единому, целостному, подчиняющему себе многое и многих, сохраняя разрушающее начало мифа, так и великие произведения искусства сохраняют разрушающее начало, проявляющееся в авторитете их успеха как раздробляющее форму на мельчайшие клочки, разбивающее ее. От них исходит мрачное сияние; прекрасное повелевает негативностью, которая выглядит в нем укрощенной. Даже от внешне самых нейтральных объектов, которые искусство стремилось увековечить как прекрасные, исходит — словно они страшатся за жизнь, которая покинет их в результате такого увековечения, — что-то жесткое, не поддающееся ассимиляции, отвратительное — особенно от предметов материальных. Формальная категория сопоставления, в которой, однако, нуждается произведение искусства, если оно не хочет опуститься до уровня той пустой игры, о которой говорил Гегель, вносит в произведения счастливых периодов в искусстве, как, например, эпоха импрессионизма, жестокость метода, так же как, с другой стороны, и сюжеты, легшие в основу великих творений импрессионизма, редко обладали миролюбивой натурой, а были пронизаны цивилизаторскими элементами, которые *reinture*¹ с восторгом стремятся впитать в себя.

¹ живопись (фр.).

<О понятии прекрасного>

Если вообще такое происходит, скорее прекрасное зарождается в безобразном, чем наоборот. Но если бы понятие прекрасного было бы включено в некий индекс «запрещенных книг», как это делали некоторые направления в психологии с понятием души, а социологические направления с понятием общества, то эстетика не согласилась бы с этим. Определение эстетики как учения о прекрасном плодотворно в столь малой степени потому, что формальный характер понятия красоты не отвечает всему содержанию эстетического. Если бы эстетика была всего лишь строго систематическим перечислением того, что называется прекрасным, то это не давало бы никакого представления о жизни в понятии самого прекрасного. В том, на что направлена эстетическая рефлексия, это понятие отражает один-единственный момент. Идея красоты напоминает о существенной стороне искусства, не выражая, однако, ее непосредственно. Если бы об артефактах, как бы различны между собой они ни были, не говорили, что они прекрасны, то интерес к ним был бы поверхностным и слепым, и ни у художника, ни у потребителя произведений искусства не было бы повода, побудительной причины из области практических целей, осуществить принцип самосохранения и наслаждения, реализации которого искусство властно требует от них в силу самой своей конституции. Гегель заставляет эстетическую диалектику как бы приостановиться, дав статичную дефиницию прекрасного как чувственной видимости идеи. Таким образом, стремление дать прекрасному, с одной стороны, дефиницию, а с другой — отказаться от понятия о нем лишь в весьма малой степени можно представить себе в виде строгой антиномии. Без наличия категорий эстетика была бы чем-то расплывчатым, бесхребетным, напоминающим моллюска, исторически-релятивистским описанием того, что там и сям, скажем, в различных обществах или различных стилях понималось под красотой; полученное в результате перегонки, дистилляции накопленного материала единство признаков неизбежно превратилось бы в пародию и нанесло бы непоправимый вред первому попавшемуся под руку конкретному явлению, выхваченному из кучи собранных фактов. Однако фатальная всеобщность понятия прекрасного — явление далеко не случайное. Переход к примату формы, кодифицируемый категорией прекрасного, уже ведет к формализму, к гармоническому соответствию эстетического объекта с самыми общими субъективными определениями, отчего впоследствии и страдает понятие прекрасного. Формально прекрасному не следует противопоставлять какое-либо материальное существо — принцип состоит в том, чтобы постичь прекрасное как становящееся, в его динамике и в этом смысле содержание. Образ прекрасного как единого и различного возникает по мере освобождения от страха перед подавляюще целостным и нерасчлененным природой. Этот священный трепет перед могуществом природы прекрасное спасает, перенося его в себя, благодаря своей

изоляции от непосредственно сущего, путем создания сферы неприкосновенного; прекрасными художественные творения становятся в силу их оппозиции голому существованию. Эстетически формирующий дух из всего, над чем он работает, позволяет осуществиться только тому, что подобно ему, что он понимает и что он надеется сделать подобным себе. Этот процесс был процессом формализации; поэтому красота, в соответствии с тенденцией ее исторического развития, и представляет собой явление формальное. Сведение, которому красота подвергает ужасное, из которого и через которое она поднимается и на которое она смотрит словно со стен замка, как на что-то внешнее, постороннее по отношению к самой себе, выглядит перед лицом ужасного как нечто бессильное. Ужасное окапывается, словно враг перед стенами осажденного города, намереваясь взять его измором. Против этого и должна вести свою работу красота, если она хочет осуществить свой телос, как и против собственной направленности. Открытая Ницше история эллинского духа — явление непреходящее, ибо в самой себе выносила и представила процесс развития от мифа к гению. Гиганты архаической эпохи, перебитые в одной из крепостей Агригента, в столь же малой степени являются только лишь рудиментами прошлого, как и демоны аттической комедии. Форма нужна им была для того, чтобы не стать жертвой мифа, который продолжился в ней в той мере, в какой она отгораживается от него. Во всем позднейшем искусстве, представляющем собой нечто большее, чем путешествие без оплаты за проезд, этот момент сохраняется и преобразуется, что можно наблюдать уже у Еврипида, в драмах которого ужас мифических сил передается облагороженным, очищенным, приобщившимся к чувству красоты олимпийских божеств, которых отныне обвиняют как демонов; от страха перед ними и стремилась спасти сознание философия Эпикура. Но поскольку, однако, образы внушающего страх природы с самого начала с помощью миметических средств укрощают и смягчают ее, уже архаические хари, монстры и кентавры напоминают что-то человеческое. Теперь в смешанных образах правит упорядочивающий разум; в естественной истории они не сохранились. Они ужасны, ибо напоминают о непрочности, бренности человеческой природы, но не хаотичны, угроза разрушения и порядок в них сплетены воедино. В повторяющихся ритмах примитивной музыки угрожающий импульс исходит из самого принципа порядка. В этом заключен антитезис архаическому, игра сил прекрасного; наименьшим переходом является качественный скачок, совершаемый искусством. Силой подобной диалектики образ прекрасного преобразуется в общем ходе развития Просвещения. Закон формализации прекрасного был моментом равновесия, которое все больше нарушалось отношением к явлениям, выступавшим под иными именами, которые напрасно пытаются отстраниться от прекрасного, тщательно оберегая себя от идентичности с ним. Ужасное выглядывает из самой красоты в виде импульса, излучаемого формой; понятие ослепляющего прельщения, очарования имеет в виду именно этот опыт. Неотразимость прекрасного, вознесенного от уровня секса на уровень

высочайших произведений искусства, проистекает из его чистоты, его отдаления от всего вещественно-материального, от всего практически-целесообразного, связанного с воздействием на читателя и зрителя. Такой принудительный импульс становится содержанием. То, что подавляло выразительные, то есть формальный характер красоты, при всей амбивалентности его триумфа, само превращается в выражение, в котором угрожающие импульсы, исходящие из идеи покорения природы, сплавляются с тоской по покоренному, которое возмущается этим господством. Но все это есть выражение страданий, связанных с покорением и конечным пунктом ухода от него, смертью. Сродство всякой красоты со смертью основано на идее чистой формы, которая делает искусство обязанностью всего многообразия живого, которое замирает в нем. В беспечальной, ничем не омраченной красоте противоборствующие ей силы окончательно утратили бы свою активность, а такое эстетическое примирение смертельно для мира внеэстетических явлений. Это траур по искусству. Примирение оно совершает нереально, в сфере воображения, ценой реального осуществления. Последнее, на что способно искусство, — это жалобы по поводу приносимых им жертв и на собственное бессилие. Прекрасное не только говорит как вагнеровская валькирия с Сигмундом, представшая перед ним как посланник смерти, оно в самом себе, как процесс, уподобляется смерти. Путь к интеграции художественного произведения, составляющей единое целое с его автономией, есть смерть моментов в целом. То, что в произведении искусства стремится выйти за собственные рамки, за пределы собственной партикулярности, ищет собственной гибели, воплощением которой является тотальность произведения. Если основополагающей идеей произведения искусства является идея вечной жизни, то она осуществима единственно путем уничтожения всего живого в нем; такая же судьба ожидает и выражение произведения, то есть сообщение, в нем содержащееся и требующее соответствующих выразительных средств. Это сообщение содержит сведения о гибели целого, так же как целое ведет речь о гибели выражения. В жадном стремлении всего фрагментарного, отдельного в произведении к его интеграции неявным образом проявляется стремление природы к дезинтеграции. Чем более интегрированы произведения искусства, тем сильнее распадается в них то, из чего они созданы. В этой мере их успешное формирование само по себе является распадом, именно распад придает произведениям ощущение загадочного и опасного, чувство бездны. Одновременно он высвобождает имманентную противодействующую силу искусства, центробежную силу. — С меньшей постоянностью прекрасное реализуется в партикулярном, то есть созданном для немногих избранных, облагороженном образе; прекрасное перемещается в сферу динамической тотальности художественного образа и в условиях всевозрастающей эмансипации от партикулярности продолжает формализацию, однако при этом не отвергает и ничего частного, отдельного, оно словно ластится к диффузному. Взаимодействие, осуществляемое в искусстве, разрывает в рамках образа замкнутый круг преступления и наказания,

по которому движется искусство, и выявляет аспект некоторого состояния, находящегося по ту сторону мифа. Искусство транспонирует этот замкнутый круг в образ, в котором этот круговорот подвергается рефлексии и тем самым трансцендируется. Верность образу прекрасного порождает идиосинкразию к нему. Она требует напряжения и в конце концов выступает против его ослабления, против сглаживания конфликтов. Утрата напряжения — иными словами, равнодушные в отношениях между частями и целым — тяжелейший упрек в адрес некоторых видов современного искусства. При этом напряжение, как таковое, постулируемое абстрактно, снова было бы жалким художественно-ремесленным явлением — его понятие относится ко всему напряженному, к форме и ее «другому», представителем которого в произведении являются частности, партикулярности. Но если случится так, что прекрасное, как гомеостаз напряжения, переносится на тотальность, то оно затягивается в его водоворот. Ибо тотальность, взаимосвязь отношений между частями и целым, требует момента субстанциальности частей или предполагает его наличие, причем в большей степени, чем это когда-то делало прежнее искусство, в котором напряжение, спрятанное под пластом общепризнанных идиом, носило куда более скрытый характер. Поскольку тотальность в конце концов «проглатывает» напряжение и делается пригодной для идеологии, увольняется в отставку и сам гомеостаз — отсюда кризис прекрасного и кризис искусства. В этом, пожалуй, совпадают все устремления последних двадцати лет. Но в этом еще и победа идеи прекрасного, исключаяющей все ей гетерогенное, конвенциональное, малейшие следы овеществления. Прекрасного больше нет и ради самого прекрасного — ибо в мире больше нет никакого прекрасного. Все, что не может проявляться иначе как негативное, смеется над подобным «прекращением предприятия», видя насквозь его лживую сущность, унижающую достоинство идеи прекрасного. Чувствительность прекрасного по отношению ко всему приглаженному, вылизанному, безошибочному расчету, которую искусство на протяжении всей своей истории скомпрометировало ложью, переносится на момент результирующей, момент, без которого искусство столь же трудно представить себе, как и без напряжений, из которых этот момент вырастет. Вполне реальна перспектива отказа от искусства ради искусства. Она ощущается в тех его областях, которые умолкают или исчезают. Да и в социальном плане они отражают правильное сознание — лучше никакого искусства, чем социалистический реализм.

<Мимесис и рациональность>

Искусство — прибежище миметического поведения. В нем субъект, на различных стадиях своей автономии, встречается со своим «другим», будучи отделен от него и все же не совсем отделен. Отказ искусства от магической практики, его древней предшественницы, вклю-

чает в себя участие в рационально объясняемом отношении к миру. Тот факт, что миметическое искусство возможно внутри рациональности и пользуется ее средствами, является реакцией на дурную иррациональность рационального мира, полностью управляемого и подчиненного структурам власти. Ведь цель всякой рациональности, наиболее чистом и полном воплощении средств покорения природы, заключается в том, что уже не является средством, то есть представляет собой явление нерациональное. Именно эта иррациональность скрывает и отрицает наличие капиталистического общества, тогда как в отличие от нее искусство представляет истину в двойном понимании этого слова: в том, что оно сохраняет скрытую от мира рациональностью картину ее целей и устремлений, и в том, что искусство изобличает реальную суть иррациональности этих целей, — ее абсурдность. Отказ от иллюзии непосредственного вмешательства духа, который время от времени возвращается в истории человечества, не в силах насытить свою жажду деятельности, превращается в запрет на то, чтобы память с помощью искусства непосредственно обращалась к природе. Разлука может быть устранена только посредством разлуки. Это усиливает в искусстве рациональный момент, снимая с него одновременно вину, поскольку он противостоит реальному господству власти; однако в качестве идеологии он постоянно вступает в союз с властью. Речь о чуде искусства — всего лишь фраза, ибо искусство проявляет аллергическую реакцию на возвращение к магии. Искусство является одним из моментов процесса, который Макс Вебер назвал расколдовыванием мира, сплетающегося с процессом рационализации; все его средства и производственные процессы — родом оттуда; техника, осуждающая идеологию искусства, объявляя ее еретической, присуща искусству, несмотря на все ее угрозы, поскольку магическое наследие искусства прочно сохранилось во всех его трансформациях и модификациях. Только искусство мобилизует технику в противоположном направлении, ориентируясь на ценности иного порядка, нежели это делает власть. Сентиментальность и болезненная слабость почти всей традиции эстетических представлений порождена тем, что она замалчивает свойственную искусству диалектику рациональности и мимесиса. Это сказывается и в том изумлении, с каким воспринимают техническое произведение искусства, словно оно свалилось с неба, — ведь оба воззрения, собственно говоря, дополняют друг друга. И все же фраза о чуде искусства напоминает о вещах вполне истинных. Неумирающий мимесис, непонятнейшее родство субъективно созданного с его «другим», существующим само по себе, не созданным, определяет искусство как форму познания, и в этом смысле как явление «рациональное». Ибо то, на что претендует миметическое поведение, и есть телос (цель) познания, который оно в то же время блокирует с помощью собственных категорий. Искусство дополняет познание тем, что исключено из сферы научного знания, и ограничивает тем самым его односторонность. Искусству угрожает опасность разрыва, ибо магия, которую оно секуляризирует, собственно говоря, отрицает такого рода «научную» деятельность,

тогда как магическая сущность процесса секуляризации опускается до уровня мифологического «остатка», суеверия. То, что сегодня выступает как кризис искусства, как его новое качество, старо так же, как само понятие искусства. То, как искусство справится с этой антиномией, определяет его возможности и его положение. Искусство может и не соответствовать своему понятию. Это придает каждому из его творений, вплоть до самых высоких, несовершенство, которое подрывает идею совершенного, которой должны отсечь произведения искусства. Безотчетно последовательное просвещение должно было бы отвергнуть искусство так же, как это фактически делает трезвость тупого и ограниченного практика. Апория искусства, состоящая в противоречии между регрессом искусства, буквальном превращении его в магию, и уступкой миметического импульса материально-вещной рациональности, и предписывает искусству закон его развития; отсюда апория эта неустранима. Глубина процесса, каким является любое произведение искусства, определяется непримиримостью вышеназванных моментов; глубину эту следует примыслить идее искусства как образу примирения. Только в результате того, что эмфатичность* не может принести успеха ни одному произведению искусства, силы искусства высвобождаются, и благодаря этому оно устремляет свои взоры в сторону примирения. Искусство — это рациональность, критикующая рациональность, не стараясь отделаться от нее; оно явление не дорациональное или иррациональное, как с плеча и несправедливо можно было бы сделать вывод исходя из вплетения той или иной человеческой деятельности в общественную тотальность. Рационалистические и иррационалистические теории искусства поэтому в равной степени неработоспособны. В результате прямого переноса просветительских идей на искусство возникает та обывательски-банальная трезвость, благодаря которой деятелям веймарского классицизма и их современникам, романтикам, удалось в свое время с такой легкостью умертвить скудные всплески буржуазно-революционного духа в Германии посредством своей собственной до смешного ничтожной словесной чепухи; та пошлость, которую лет через сто пятьдесят намного переплюнет пошлость религии искусства, исповедуемой окруженной надежным забором буржуазией. Рационализм, бессильно аргументирующий против произведений искусства, применяя к ним критерии внехудожественной логики и причинности, еще не умер; его провоцирует идеологическое злоупотребление искусством. Если кто-то из запоздалых поклонников реалистического романа, разбирая одно стихотворение Эйхендорфа, делает критическое замечание относительно того, что сравнивать можно не облака со снами, мечтами и грезами, а сны, мечты и грезы — с облаками, то против такого рода доморощенных истин строчка «Облака тянутся, словно тяжелые сны»¹ сохраняет свой иммунитет в той области, где природа превращается в полную предчувствий притчу, отражаю-

¹ *Eichendorff Joseph von. Werke in einem Band, hg. von W. Rasch, München, 1955. S. 11 («Zwielicht»)* [Эйхендорф Йозеф фон. Соч.: В 1 т. («Сумерки»)].

шую внутренний мир человека. Кто отрицает выразительную силу этих строк, представляющих собой один из прототипов сентименталистской поэзии в большом смысле, тот спотыкается и падает в полумраке этих образов, вместо того чтобы пробираться на ощупь, исследуя художественную силу этих слов и их сочетаний. Рациональность в художественном произведении представляет собой конституирующий целостность, организующий момент, сохраняющий определенные связи с внешним миром и силами, в нем властвующими, однако он не является отражением системы категорий этих сил. Иррациональные, по мерке этих категорий, черты произведения искусства являются не симптомом иррационалистического духа и даже не проявлением такого же умонастроения читателя или зрителя; умонастроение склонно скорее создавать произведения с тенденцией, отражающие определенные принципы и убеждения, то есть в известном смысле произведения рационалистического плана. Напротив, следовать внутренней закономерности своих творений лирику позволяет его *désinvolture*¹, свобода от требований логики, словно тени входящих в его владения. Произведения искусства не вытесняют; опираясь на средства выражения, они помогают всему рассеянному, диффузному, ускользающему от того, чтобы стать достоянием современного сознания, отнюдь не «рационализируя» их, как замечали в своих критических выступлениях сторонники психоанализа. Обвинения в адрес иррационального искусства, обходящего с помощью всяческих уловок и хитростей правила игры, предписываемые ориентированным на практику разумом, что характерно для иррационализма, в известном смысле не менее идеологичны, чем иррациональность официальной веры в искусство; они прекрасно вписываются, по мере надобности, в концепции аппаратчиков всех мастей и расцветок. Такие направления в искусстве, как экспрессионизм и сюрреализм, иррациональные моменты которых неприятно поражали, выступали против насилия, авторитета, обскурантизма. Тот факт, что к фашизму, для которого любой дух был всего-навсего средством для достижения цели и который вследствие этого прожирал все, пришли такие художественные течения, как (в числе прочих) экспрессионизм в Германии и различного рода последователи сюрреализма во Франции, по отношению к объективной идее этих творческих движений является совершенно незначительным, однако в агитационных целях, преследуемых эстетикой наследников Жданова, этот факт был старательно утрирован. Ведь это две разные вещи — в художественной форме отражать иррациональное как иррациональность существующего порядка вещей и человеческой психики, тем самым в известном смысле постоянно делая их рациональными, и проповедовать иррационализм, как это почти всегда случается с рационализмом, как эстетическим средством, неуклюже анализирующим поверхностные взаимосвязи. В отношении его теория Бенямина о произведении искусства в век его технической воспроизводимости была, пожалуй, не совсем справедлива. Про-

¹ непринужденность, беззастенчивость (фр.).

стая антитеза ауратического произведения и произведения, создаваемого на основе массового производства, пренебрегающая именно в силу своей жесткости диалектикой взаимоотношений двух этих типов произведений, становится добычей такого воззрения на произведение искусства, которое выбирает себе в качестве образца фотографию и является не менее варварским, чем представление о художнике как о творце; впрочем, первоначально в «Малой истории фотографии» Беньямин рассматривал эту антитезу вовсе не так недиалектично, как пятью годами позже в статье о репродукции¹. Буквально переняв от прошлого дефиницию «аура», Беньямин в своей работе о фотографии воспевае ауру старых фотографий, которую они утратили только в результате критики их коммерческого использования — усилиями Агже*. Это позволило бы гораздо ближе приблизиться к существу дела, чем упрощение, которое и сделало впоследствии статью о репродукции столь популярной. Сквозь широкие ячейки концепции, склоняющейся к признанию иллюстративности, проскальзывает опонирующий культовым взаимосвязям момент того явления, для определения которого Беньямин и ввел понятие ауры, момент с дальним прицелом, критически рассматривающий идеологическую поверхность бытия. Приговор, вынесенный ауре, легко переносится на качественно «модерное», отдаляющееся от логики привычных вещей искусство, касаясь продуктов массовой культуры, для которых жажда прибыли вошла в кровь и плоть — чувство, следы которого заметны в них и в так называемых социалистических странах. Брехт действительно ставил музыку типа зонгов выше атональной и додекафонической музыки, романтическая экспрессивность которой казалась ему подозрительной. С таких позиций так называемые иррациональные течения духа безусловно смыкаются с фашизмом, поднимая голос не для протеста против буржуазного овещствления, а лишь для постоянных провокаций. В соответствии с политикой Восточного блока сторонники такой позиции не видят, что просвещение — это обман масс². Расколдованные, лишенные чуда технические приемы, способные «схватить» явления лишь в той степени, в какой те позволяют это сделать, как нельзя лучше пригодны для их просвещения. Недостаток широко задуманной теории репродуцирования, разработанной Беньямином, по-прежнему остается в том, что ее биполярные категории не позволяют провести различие между концепцией деидеологизированного до самых его глубинных слоев искусства и злоупотреблением эстетической рациональностью в целях эксплуатации и порабощения масс; альтернатива едва намечена. В качестве единственного

¹ Benjamin Walter. Kleine Geschichte der Photographie // Angelus Novus. Ausgewählte Schriften. Bd. 2. Frankfurt a. M., 1966. S. 229 ff.; ego же: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit // Schriften, hg. von Th. W. Adorno und G. Adorno. Frankfurt a. M., 1955, Bd. I. S. 366 ff. [Беньямин Вальтер. Краткая история фотографии // Angelus Novus. Избр. соч. Т. 2; ego же. Произведение искусства в век его технической воспроизводимости // Соч. Под ред. Т. В. Адорно и Г. Адорно. Т. 1].

² Horkheimer Max, Adorno Theodor W. Dialektik der Aufklärung. S. 128 ff. [Хоркхаймер Макс, Адорно Теодор В. Диалектика просвещения].

выходящего за рамки рационализма съёмочной камеры момента Беньямин использует понятие монтажа, достигшего своего «акме», своего апогея в русле сюрреализма и быстро утратившего всю свою резкость в кинематографе. Но монтаж оперирует элементами действительности несомненно здорового человеческого рассудка, чтобы навязать им измененную тенденцию или, в самых удачных случаях, пробудить их латентный голос. Однако монтаж останется бессилён, если он не взорвет сами эти элементы. Именно монтаж можно упрекнуть в остаточных явлениях услужливого иррационализма, в адаптации к материалу, поставляемому извне в готовом виде для нужд произведения.

<О принципе конструкции>

С последовательностью, этапы которой эстетическая историография, которая еще не создана, должна бы описать в первую очередь, принцип монтажа перешел в силу этого в принцип конструкции. Нельзя не сказать, что и в принципе конструкции, предусматривающем растворение материалов и моментов в созданном по намеченному плану единстве, однако сглаженном, гармоничном, утверждается идея чистой логичности, а сам принцип конструкции стремится стать идеологией. Стало каким-то роком для любого искусства современной эпохи, что она заражена неистинностью господствующего целого. И все же конструкция сегодня является единственно возможной формой рационального момента в производстве искусства, так же как вначале — в эпоху Ренессанса эмансипация искусства от культовой гетеронимии сочеталась с открытием конструкции — она называлась «композиция». Конструкция в моде художественного произведения является «наместником» логики и причинности, обладающим, правда, ограниченными властными полномочиями, связанными с областью предметного познания. Конструкция — это синтез разнообразного, осуществляемый за счет качественных моментов, которые он захватывает, так же как синтез субъекта, который намеревается уничтожить себя в нем, осуществляя его. Родство конструкции с когнитивными процессами или, пожалуй, скорее с их теоретико-познавательной интерпретацией не менее очевидно, чем различие между ними, состоящее в том, что ни одно искусство не судит о вещах по существу, и там, где оно это делает, оно переступает рамки собственного понятия. От композиции в самом широком смысле слова, включающей также и композицию образа, конструкция отличается безжалостным порабощением не только всех входящих к ней извне, но и имманентных ей самой частных моментов; в этом отношении она является продленным господством субъекта, которое, чем дольше оно осуществляется, тем основательнее скрывается. Конструкция вырывает элементы реальности из их первоначальных взаимосвязей и настолько изменяет их, что они сами по себе становятся способны на создание единства по

указке извне, единства, гетерономного им и внешне, и не менее чуждого им внутренне. Искусство хотело бы с помощью конструкции собственными отчаянными усилиями вырваться из той номиналистической ситуации, в которой оно находится, избавиться от чувства случайного, достичь всеохватывающего, всеобязательного, если угодно, всеобщего. Для этого оно нуждается в такой редукции элементов, которая затем угрожала бы им обессиливанием и вырождением в триумфе над не существующим. Абстрактно трансцендентальный, согласно кантовскому учению о схематизме, скрытый субъект становится субъектом эстетическим. Тем не менее конструкция критически ограничивает эстетическую субъективность, как, например, конструктивистские направления — назовем хотя бы Мондриана — первоначально находились в резкой оппозиции к направлениям экспрессионистическим, являя собой антитезу им. Ведь для того чтобы конструкции удался синтез, он должен осуществляться за счет таких элементов (при всем отвращении к ним), которые сами по себе никогда не согласятся добровольно с полной готовностью выполнить поставленную перед ними задачу; с полным правом конструкция отказывается от органического как от иллюзорного. Субъект в своей квазилогической всеобщности является исполнителем этого акта, причем его самопроявление в результате становится безразличным. К глубочайшим открытиям гегелевской эстетики принадлежит и то, что она осознала это поистине диалектическое отношение задолго до всякого конструктивизма и искала субъективных удач художественного произведения там, где субъект исчезал в художественном произведении. Именно посредством такого исчезновения, а не примазыванием к реальности произведение искусства в том или ином месте прорывается сквозь чисто субъективный разум. Это утопия конструкции; ошибочность ее в том, что ей всегда присуща склонность уничтожать интегрированное и прерывать процесс, от которого только и зависит ее жизнь. Утрата напряженности конструктивистским искусством в наши дни — это не только результат субъективной слабости, но и порождение идеи конструкции. Основанием этой утраты является отношение конструкции к видимости. Конструкция хотела бы в своем почти неудержимом развитии, не терпящем ничего вне себя, превратить себя в *sui generis*¹ реальность, заимствуя чистоту своих принципов как раз из внешних технических функционально-целесообразных форм. Однако, будучи свободной от целесообразности, конструкция остается пленницей искусства. Сугубо сконструированное, строго функциональное произведение искусства, являющееся со времен Адольфа Лооса заклятым врагом всего художественно-ремесленного, художественно-профессионального, переходит в силу своего мимесиса в отношении целесообразно-функциональных форм в художественно-профессиональное, целесообразность без цели превращается в иронию. Против этого до сих пор помогало только одно — полеми-

¹ своего рода (лат.).

ческое вторжение субъекта в область субъективного разума; в этом и проявится остаток, излишек его самовыражения над тем, в чем он хотел «зачеркнуть» самого себя. Только в доведении до конца этого противоречия, а не в его сглаживании искусство и может как-то еще сохранить себя.

<Технология>

Требование создания функционального искусства никогда не удовлетворялось сферами, ориентированными на цели, а распространилось и на сферы автономные. Сначала сторонники функционального искусства просто дезавуируют искусство как продукт человеческого труда, который тем не менее не хочет быть вещью, предметом, одним из многих среди прочих вещей. Прежде всего само понятие функционального искусства есть оксюморон. Но его развитие составляет внутреннюю сущность современного искусства. Движущим импульсом искусства является то, что присущее ему чудо, рудимент магической фазы, опровергнуто как непосредственная чувственная реальность процессом расколдовывания мира, однако при всем этом момент чудесного невозможно вытравить полностью. Лишь только в нем сохраняется миметическое начало искусства, и в этом есть своя истина силы той критики, которую «чудесное» на протяжении своего существования адресовало ставшей абсолютной рациональности. Само чудо, эмансипированное от собственных притязаний стать реальным, является частью просвещения — его видимость расколдовывает расколдованный мир. Сегодняшнее искусство творится в диалектическом эфире. Отказ сохранившегося магического момента от притязаний на истину характеризует эстетическую видимость и эстетическую истину. В наследии духа, некогда стремившегося исследовать сущность, сохраняется шанс для искусства овладеть опосредованным образом той сущностной материей, табуирование которой приравнено к прогрессу рационального познания. В расколдованном мире (правда, сам себе он в этом не признается) сам факт искусства является скандалом, подобием того самого чуда, которое этот мир терпеть не может. Если, однако, искусство бестрепетно мирится с этим, если оно слепо соглашается с тем, что его называют чудом, то оно унижается до иллюзионистского акта вопреки собственным притязаниям на истину, подрывая собственные устои. Посреди расколдованного, лишённого чуда мира слово искусства, даже самое «незаинтересованное», отстраненное, чуждое каким бы то ни было возвышающим призывам и согласию с действительностью, все еще звучит романтически. Гегелевская философская история эстетики, объявляющая стадию романтического искусства конечной стадией развития искусства вообще, проверяется антиромантической стадией, которая одна только, используя свою мрачную тьму, может победить расколдованный мир и искоренить чудо, порожаемое этим миром, могуществом его проявлений и фетишизированным характером товаров. И поскольку при этом при-

сутствуют произведения искусства, они постулируют существование несуществующего, вступая тем самым в конфликт с реальным отсутствием этого несуществующего. Но этот конфликт происходит не так, как это представляют себе фанаты джаза, для которых все, что не отвечает их пристрастиям, объявляется несоответствующим времени, несвоевременным, из-за несогласия с расколованным миром. Ведь истинно только то, что не подходит этому миру. Априорные установки чисто художественного подхода и исторические условия больше не совпадают, хотя когда-то они находились в гармоническом согласии друг с другом; и эта несогласованность неустранима путем примирения — скорее, истина заключается в том, чтобы обострить существующие противоречия, довести их до логического конца. Напротив, разыскуствление имманентно искусству, уверенному в себе не меньше, чем то, которое распродает себя, в соответствии с технологической тенденцией искусства, которую не приостановят никакие ссылки на якобы чистую и непосредственную жизнь души. Понятие художественной техники появилось поздно; еще в период после Французской революции, когда эстетическое покорение природы только начало осознать само себя, его не было; разумеется, дело не в этом. Художественная техника — это не удобное приспособление к эпохе, которая с идиотским пылом афиширует сама себя как «техническую», как будто бы ее структуру непосредственно определяли производительные силы, а не производственные отношения, которые и держали в своей власти производительные силы. Там, где эстетическая технология, как это нередко бывало в современных художественных течениях после Второй мировой войны, стремится к подчинению искусства науке, а не к техническим нововведениям, искусство теряет под собой почву. Ученые, в особенности физики, смогли без труда указать художникам, опьяненным их терминологией, на случаи явного недопонимания ими сути дела и напомнить им, что физическим терминам, которые художники используют для обозначения своих технических приемов, не соответствуют реалии, обозначаемые этими терминами. В не меньшей степени, чем усилиями субъекта, лишенным иллюзий сознанием и неверием в магию, как в некий флер, зарывающий сущность вещей, технизация искусства была вызвана и объектом: задачей организации художественных произведений таким образом, чтобы они приобрели общеобязательный характер. Возможности для этого с упадком традиционных приемов художественной техники, сохранившихся вплоть до современной эпохи, стали проблематичными. Однако технология, обещавшая организовать художественные произведения исключительно в смысле того соотношения цели и средств, которое Кант вообще приравнивал к эстетическому, предложила свои услуги. Техника вмешалась в дело отнюдь не как вынужденное средство, в последнюю минуту спасшее положение, хотя история искусства знает мгновения, схожие с техническими революциями в области материального производства. С прогрессирующей субъективацией художественных произведений еще в рамках традиционной художественной техники назрела пора для свободного рас-

поражения ими, обладания правом самостоятельно решать, каким им быть. Технизация утверждает право свободного владения как принцип. Для его узаконения она может сослаться на то, что аутентичность великих традиционных произведений искусства, которые со времен Палладио лишь время от времени ощущали свою связь с техническими приемами, зависела от степени их технической проработки, пока технология не взорвала традиционную художественную технику. В ретроспективе следует несравненно более ясно представлять себе роль техники как конституирующего начала в искусстве прошлого, чем это согласна признать идеология культуры, которая зарисовала техническую на ее языке эпоху искусства как наследницу и свидетельницу упадка существовавшей когда-то человеческой спонтанности. Можно, пожалуй, на примере Баха указать на разрыв между структурой его собственной музыки и существовавшими в то время техническими средствами, необходимыми для ее полностью адекватного исполнения; для критики эстетического историзма это имеет существенное значение. Но представления такого типа не раскрывают всего комплекса отношений. Опыт Баха был его верным спутником на пути создания в высшей степени развитой композиционной техники. Напротив, в произведениях, которые могли бы быть названы архаическими — более меткого названия трудно себе и представить, — выражение сливается с техникой, равно как и с ее отсутствием или с тем, что техника еще не смогла создать. Нет смысла спорить о том, что лежит в основе воздействия доперспективной живописи — глубина ли содержания изображенного или техническое несовершенство, которое само то и дело обретает выразительность и содержательность. В архаических произведениях, которые вообще ограничены в своих возможностях, именно поэтому присутствует ровно столько техники, сколько необходимо для реализации замысла. Это придает им тот обманчивый авторитет, который вводит в заблуждение относительно технического аспекта исполнения, который и является условием создания такого авторитета. При взгляде на такие творения умолкает вопрос, что хотел и чего еще не мог совершить мастер; и на самом деле, вопрос этот постоянно уводит в ложном направлении перед лицом созданного, объективированного. Но в этой капитуляции присутствует и определенный момент обскурантизма. Нелегко придерживаться понятия художественного воления, предложенного Риплем, пусть даже оно помогало освободить эстетический опыт от абстрактно-вневременных норм; мало что в произведении (да это и редко случается) решает, что именно хотел сказать автор. Дикая окаменелость этрусского Аполлона виллы Джулия и является конституирующим началом содержания, безразлично — намеренно или нет. Однако функция техники меняется и в узловых пунктах обретает иное значение. Техника, при полном своем развитии, устанавливает примат делания в искусстве в отличие от производства, где, как это всегда представляется, главное — привлекательность изделия для потребителя. Техника может стать партнером искусства в той мере, в какой искусство представляет различные уровни подавленного, недоступ-

ного деланию отношения художника к действительности. Но и возможность делания не ограничивается, как этого хотели бы сторонники плоского культурконсерватизма, ролью технизации искусства. Технизация, эта удлинённая рука покоряющего природу субъекта, лишает произведения искусства его непосредственно-живого языка. Технологическая закономерность отодвигает на задний план случайность одинокого индивида, который и создает произведение искусства. Тот же самый процесс, которым возмущаются традиционалисты, усматривая в нем обездушивание, в своих изделиях самого высшего ранга даёт художественному произведению возможность заговорить, причем речь эта не несет в себе никакой «психологии», ничего «человеческого», как любят у нас сегодня болтать на эту тему. То, что зовется овеществлением, там, где оно приобретает радикальный характер, ощупью ищет язык вещей. Овеществление в силу своих возможностей приближается к идее той самой природы, которая уничтожает примат человеческой духовности. «Модерн» во всей своей выразительности, подчеркивающий все свои достоинства, вырастает из сферы отображения мира души и переходит к выражению невыразимого, того, о чем нельзя сказать ни на одном из существующих языков. Убедительнейшим примером из недавнего прошлого здесь может служить, пожалуй, творчество Пауля Клее, который был членом «Баухауза», общества, исповедовавшего идеологию технологизма.

<Диалектика функционализма>

Когда профессорским тоном говорят о красоте реальных технических объектов — мысль, которую, думается, намеревался развить Адольф Лоос и которую с тех пор с готовностью повторяют технократы, — объекты наделяются именно тем свойством, против которого вещный подход в качестве эстетической «иннервации», эстетического возбудителя, восстает всеми силами. Затрагиваемая здесь красота, качество которой определяется такими туманными традиционными категориями, как гармония форм, а то и импонирующая глазу величина, отправляется за счет реальной целесообразности искать свой формальный закон в собственно функциональных постройках, таких, как мосты или промышленные здания. Утверждение, что функциональные строения в силу их верности этому самому формальному закону всегда еще и красивы, носит характер оправдания, словно функциональные строения хотят найти утешение в том, чего им недостает, — признак нечистой совести самой вещной идеологии. Напротив, автономное, функциональное в самом себе произведение искусства хотело бы посредством собственной внутренней телеологии достичь того, что когда-то звалось красотой. Если и целесообразное, и не имеющее цели искусство, несмотря на все различие между ними, в равной мере используют функционально-вещные подходы в качестве эстетического возбудителя, то красота автономного технологическо-

го произведения искусства становится проблематичной — та красота, от которой отказывается ее образец, целесообразно-функциональное строение. Эта красота страдает нефункциональным функционированием. Поскольку у этого функционирования отсутствует внешний *terminus ad quem*¹, то хиреет и гибнет и термин внутренний; функционирование, как деятельность, направленная на пользу «другому», становится излишней, орнаментальной, превращается в самоцель. При этом саботируется даже момент самой функциональности, поднимающаяся на то, чего хотят и куда стремятся частные моменты. Громадный ущерб несет то сглаживание напряженности, которым вешное произведение искусства одалживается у функциональных искусств. Во всем этом проявляется несоответствие между функционально оформленным произведением искусства и его нефункциональностью. И все же эстетический мимесис в отношении функциональности не отменяет никакие жалобы, никакие апелляции к субъективно непосредственному: эти обращения лишь помогли бы скрыть от глаз то, насколько индивид и его психология перед лицом властвующей над ними общественной объективности превратились в идеологию, — на этот счет у функционально-вещного подхода сложились верные представления. Кризис вещиности вовсе не означает сигнал к тому, чтобы заменить ее идеологией человеческой, выродившейся в соглашательство и примиренчество с реальностью, ставшей коррелятом реально растущей бесчеловечности. Если продумать ситуацию до ее самого горького конца, то следует признать, что функционально-вещный подход обращается к варварской дохудожественной стихии. Ведь и в эстетической аллергии, самого высокого сорта аллергии, на китч, орнамент, на все излишнее, чрезмерное, граничащее с роскошью, присутствует элемент варварства, элемент деструктивного, согласно теории Фрейда, дискомфорта в культуре. Антиномии функционально-вещного подхода подтверждают то место в «Диалектике Просвещения», где говорится о переплетении прогресса и регресса. Варварское — это буквальное. Произведение искусства, полностью подчиненное функционально-вещным установкам, становится в силу своих собственных закономерностей лишь фактом и тем самым перестает существовать как явление искусства. Альтернатива, открывающаяся в ходе кризиса, состоит в том, чтобы или «выпасть» из искусства, или изменить понятие, определяющее его сущность.

¹ конечный пункт (лат.).

<ПРИРОДНО-ПРЕКРАСНОЕ>

<Приговор природно-прекрасному>

Со времени Шеллинга, эстетика которого называется философией искусства, центром эстетического интереса были произведения искусства. Для теории главной темой уже вряд ли является природно-прекрасное, к которому относились еще проницательнейшие определения «Критики способности суждения». Тему эту сохранить нелегко, потому что, согласно учению Гегеля, она была вытеснена вещами более высокого порядка. Понятие природно-прекрасного берет рану, нанесенную тем насилием, которое произведение искусства, чистый артефакт, совершает над всем естественным, природным. Полностью сотворенное человеком, всем своим видом оно противостоит всему естественному, неделанному, природе. Как чистые антитезы, они, однако, зависят друг от друга — природа от опыта опосредованного, опредмеченного мира, произведение искусства от природы, опосредованного заместника непосредственности. Вот почему мысль о природно-прекрасном обязательна для теории искусства. И по мере того как все рассуждения на эту тему, да чуть ли и не сама тема — как это ни парадоксально — кажутся все более устаревшими, нудными, давно вышедшими из моды, большое искусство, как и его интерпретаторы, усвоив все, что старая эстетика высказывала в адрес природы, отсекает всякое упоминание о том, что происходит по ту сторону эстетической имманентности и в то же время, однако, является условием ее существования. Все это и есть переход к идеологической религии искусства XIX века, название которой изобрел Гегель; ценой вытеснения стало удовлетворение примирением, символически достигнутым в произведении искусства. Природно-прекрасное исчезло из эстетики в результате расширения господства понятия свободы и человеческого достоинства, впервые введенного Кантом, но последовательно пересаженного в эстетику только Шиллером и Гегелем; согласно этому понятию в мире заслуживает внимание лишь то, что является порождением автономного субъекта. Но для субъекта истина такой свободы является одновременно неистинной — несвободой для «другого». Поэтому обращению против природно-прекрасного, не-

смотря на неизмеримый прогресс в понимании искусства как духовного явления, существование которого именно искусство сделало возможным, присущ разрушительный момент — в той же степени, что и понятие достоинства, обращенное против природы. Трактат Шиллера «О грации и достоинстве», несмотря ни на что сохраняющий все свое значение, является важной вехой на пути этого развития. Опустошения, совершенные идеализмом эстетическими средствами, с режущей глаз ясностью видны по его жертвам, таким, например, как Иоганн Петер Гебель, жертвам, которые подпали под приговор эстетического достоинства и тем не менее выжили, пережив само достоинство, изблещив его на примере своего собственного существования, которое идеалистам казалось слишком конечным, в ограниченной и тупой конечности. Нигде, вероятно, искоренение всего, что не подпало под власть субъекта, не было столь кричащим, а мрачная тень идеализма столь беспросветной, как в эстетике. Если бы затеять судебный процесс по пересмотру дела о природно-прекрасном, он бы определил достоинство как самовозвышение животного «человек» над животным миром. С учетом опыта природы достоинство разоблачается как узурпация со стороны субъекта, в результате которой все, что ему не подчиняется, все, что обладает самостоятельными качествами, сводится до уровня простого материала и в качестве совершенно неопределенного потенциала устраняется из сферы искусства, которое нуждается в нем в силу самого понятия «искусство». Дело обстоит так, что не люди обладают достоинством в качестве позитивной ценности, а достоинство является тем единственным, до чего они еще не доросли. Поэтому Кант перенес достоинство в умопостигаемую сферу, отказываясь придать его сфере эмпирической. Под знаком достоинства, «приклеенного» к людям, каковы они есть на самом деле, и которое быстро превратилось в то официальное достоинство, которому Шиллер в духе восемнадцатого столетия все-таки не доверял, искусство стало ареной Истины, Красоты и Добра, которая в процессе эстетической рефлексии отбросила неоспоримые ценности на периферию всего того, что нес с собой широкий и грязный магистральный поток духа.

<Природно-прекрасное как «выход из рамок»>

Произведение искусства, насквозь, всеми своими фибрами $\psi\sigma\epsilon\iota$ ¹, человеческое, представляет то, что является $\phi\upsilon\sigma\epsilon\iota$ ², а не просто существует для субъекта, что, говоря кантовским языком, является вещью в себе. Произведение искусства, как идентичное самому себе, является само субъектом, как в свое время природа должна была быть самой собой. Освобождение от гетерономии материалов, особенно природ-

¹ субъективное (греч.).

² объективное (греч.).

но-естественных предметов, притязание на право искусства завладеть любым предметом — все это только и сделало искусство хозяином самого себя и уничтожило в нем грубость того, что не было опосредовано духом. Но путь этого прогресса, который перепахивал все, что не хотело с готовностью соглашаться с такой идентичностью, тоже приводел к разрушениям и опустошениям. Гарантией против этого в двадцатом столетии стало воспоминание об аутентичных произведениях искусства, которые в условиях террора, развязанного идеализмом, оценивались крайне низко. Спасти такие явления в языке намеревался Карл Краус, в соответствии с его идеей защиты тех, кто подвергается подавлению в условиях капитализма, — животных, ландшафта, женщин. Этому должно было бы соответствовать своего рода пристрастие эстетической теории к природно-прекрасному. Гегелю явно недоставало способности представить себе, что подлинный опыт искусства невозможен без опыта того столь трудно познаваемого слоя, имя которого, природно-прекрасное, поблекло. Но субстанциальная сущность этого слоя глубоко вошла в плоть «модерна» — у Пруста, «Поиски»* которого являются и произведением искусства, и метафизикой искусства, опыт изгороди из боярышника причислен к прафеноменам эстетического поведения. Аутентичные, то есть подлинные, произведения искусства, следующие идее примирения с природой, причем сами они полностью превратились во вторую природу, всегда ощущали тягу к тому, чтобы выйти из самих себя, тягу, похожую на потребность дышать. Поскольку идентичность не является их последним словом, произведения искали одобрения со стороны первой природы — таков, например, последний акт «Фигаро», происходящий под открытым небом, как и та сцена из «Вольного стрелка», когда Агата на балконе наслаждается звездной ночью. Невозможно отрицать, как сильно это «дыхание» зависит от опосредованного, от мира общепринятых норм и правил, мира конвенций. Долгое время росло чувство природно-прекрасного, соединенное со страданиями субъекта, отброшенного к самому себе, окруженного налаженным и отрегулированным миром; страдания эти напоминают своего рода мировую скорбь. Еще Кант питал некоторое презрение к создаваемому людьми искусству, которое традиционно противостоит природе. «Это преимущество красоты природы перед красотой [произведений] искусства — вызывать непосредственный интерес, хотя бы вторая даже превосходила первую по форме — согласуется с благородным и основательным образом мыслей всех людей, которые культивировали свои нравственные чувства»¹. Здесь слышны отголоски мыслей Руссо, как и в следующей фразе: «Если человек, у которого довольно вкуса, чтобы совершенно правильно и очень тонко судить о произведениях изящных искусств, охотно покидает комнату, где собраны красивые вещи, которые поддерживают и всегда доставляют радость в обществе, и обращается к прекрасному в природе, чтобы найти здесь как бы отраду для своей души в том строе мыслей, которого он никогда не может

¹ Кант И. Критика способности суждения // Соч.: В 6 т. Т. 5. С. 314.

развить в себе, — то на этот выбор мы смотрим с уважением и предполагаем в нем благородную душу, на что не может притязать знаток искусства и любитель ради интереса, который он питает к своим предметам [искусства]»¹. Жест исхода объединяет эти теоретические положения с произведениями искусства своего времени. Кант приписывал природе возвышенное и тем самым, пожалуй, все прекрасное, выходящее за рамки чисто формальных игр. В отличие от него Гегель и его эпоха выдвинули понятие искусства, которое не «поддерживает тщеславия и радости в обществе», что дитя dix-huitième² считало само собой разумеющимся. Но тем самым они упустили из виду опыт, который у Канта еще находит для себя ничем не сдерживаемое выражение в буржуазно-революционном духе, который считает сделанное, плоды рук человеческих, несвободным от ошибок и, поскольку его не интересует исключительно вторая природа, сохраняет образ первой.

<О ландшафте культуры>

Как сильно изменяется понятие природно-прекрасного в ходе исторического развития, ярче всего показывает то, что, пожалуй, только на протяжении XIX века понятию этому была выделена область, которая как сфера артефактов первоначально считалась противоположной ему, — область ландшафта культуры. Исторические здания, часто вместе с их географическим окружением, с которым их роднили камни, тот материал, из которого они были сделаны, ощущаются как красота. В них, в отличие от искусства, закон формы не играет первоочередной роли, они редко создаются по точному плану, хотя их расположение, в центре которого находится церковь или рыночная площадь, напоминает нечто похожее на планировку, да и вообще порой в силу материально-экономических условий было не до художественных форм. Разумеется, в них нет ничего девственного, того, что в общепринятом понимании ассоциируется с природно-прекрасным. Культурные ландшафты связаны с историей как ее выражение в них, как в форме запечатлевается непрерывность исторического развития, динамически интегрируя их, как это обычно и бывает в произведениях искусства. Открытие этого эстетического пласта и его усвоение коллективным сознанием происходит в эпоху романтизма, первоначально, надо полагать, в связи с культом руин. С закатом романтизма приходит в упадок и «промежуточное царство», культурный ландшафт, превратившись в рекламный товар для многодневных органических концертов и в место, где все желающие могут найти новое «убежище от мира»; господствующий в наше время урбанизм всасывает в качестве идеологического дополнения все, что охотно мирится с городским

¹ Кант И. Критика способности суждения // Соч.: В 6 т. Т. 5. С. 314.

² восемнадцатого столетия (фр.).

образом жизни и в то же время не носит на своем лбу стигматы рыночного общества. Но если в силу всего этого к радости от созерцания любой старинной стены, любой средневековой улочки примешивается ощущение нечистой совести, то все же радость эта долговечнее соображений, делающих ее сомнительной. Пока изуродованный утилитаризмом прогресс творит насилие над землей, обезображивая ее поверхность, никогда до конца не исчезнет ощущение, вопреки всем доказательствам от противного, что все, что не поспевает за тенденцией современного развития, все, что находится по эту сторону ее и до нее, в своей отсталости гораздо гуманнее и лучше ожидающего нас будущего. Рационализация еще не стала рациональной, универсальность опосредования не обернулась живой жизнью; все это придает следам старинной, пусть сомнительной и отсталой непосредственности момент корректирующего права, исправляющего совершенные ошибки. Следы прошлого, утишая тоску, обманывают ее, и в силу этой лжи сама тоска эта становится злом, и все же она находит себе оправдание в тех промахах и ошибках, которые постоянно совершает настоящее. Но глубочайшим источником силы сопротивления для ландшафта культуры может стать то, что проявление истории, нашедшее здесь эстетическое оформление, носит на себе неизгладимые следы прошлых реальных страданий. Картина ограниченности дарует чувство глубокой радости именно потому, что не должно быть забыто насилие тех, кто создавал эту ограниченность; образы этого насилия — своего рода предостережение, «мemento». Из культурных ландшафтов, напоминающих руины даже там, где еще стоят жилые дома, до нас доносятся исполненные душевных страданий жалобы далекого прошлого, давно утратившего голос. И если сегодня эстетическое отношение ко всякому прошлому отравлено реакционной тенденцией, с которой это отношение вступило в союз, то «точечное» эстетическое сознание, отмечающее прошлое как какие-то отбросы, утратило свою эффективность. Без исторической памяти не было бы красоты. Освобожденное человечество, в особенности свободное от всяческих видов национализма, смогло бы вместе с прошлым стать обладателем и культурного ландшафта, не беря на себя при этом никакой вины. То, что в природе кажется отстраненным от истории и не связанным с ней, принадлежит всем столкновениям и бурям той исторической фазы, на которой ткань общества была соткана столь плотно, что живущим в то время угрожала смерть от удушья. В эпохи, когда природа выступала перед человеком во всем своем могуществе, подавляя его, для природно-прекрасного не было места; люди сельскохозяйственных профессий, для которых природа является объектом непосредственного действия, мало расположены, как известно, наслаждаться видами ландшафта. У природно-прекрасного, якобы вычлененного из истории, есть свое историческое ядро; оно оправдывает его в той же степени, в какой делает относительным его понятие. Там, где не происходило реального покорения природы, людей отпугивал образ ее неодолимости. Отсюда проистекает давно уже поражающее наблюдателей пристрастие к симметричной образова-

ниям природы. Сентименталистов в общении с природой радовало все нерегулярное, несхематическое, в полном согласии с духом номинализма. Но прогресс цивилизации легко обманывает людей, заставляя их забыть, насколько они еще слабы и незащищенны. Счастье общения с природой было неразрывно связано с концепцией, согласно которой субъект представляет собой некую самодовлеющую и якобы бесконечную величину; поэтому он проецирует себя на природу и как отколовшаяся от нее часть ощущает свою близость к ней; его бессилие в обществе, «затвердевшем» до состояния второй природы, становится побудительным мотивом для бегства в природу якобы первую. У Канта страх перед могуществом природы начинает становиться анахронизмом в результате развития сознания свободы субъекта; он уступил место страху субъекта перед вечной несвободой. И то и другое соединилось в опыте природно-прекрасного. Чем меньше оснований оставалось доверять этому опыту, тем больше условием его становилось искусство. Верленовское «la mer est plus belle que les cathédrales»¹ провозглашает наступление новой, в высшей степени цивилизованной фазы развития и готовит — как и всегда, когда природа проливает свой проясняющий свет на творения рук человеческих, которым опыт природы не хочет давать слова, — целительный ужас.

<Прекрасное в природе и в искусстве неразрывны>

Насколько тесно природно-прекрасное сплетено с художественно-прекрасным, выявляется на опыте природно-прекрасного. Он относится к природе исключительно как к явлению, и никогда как к материалу для труда и воспроизводства жизни, не говоря уже о стратегии науки. Как и опыт искусства, эстетический опыт природы воплощен в образах. Природа как являющееся прекрасное воспринимается не как объект действия. Отказ от целей самосохранения, особенно ярко выраженный в искусстве, в той же мере осуществляется и в эстетическом опыте природы. В этом отношении различие между ним и опытом художественным вовсе не так велико. Опосредование в отношении искусства к природе присуще в такой же степени, как и в отношении природы к искусству. Искусство не является природой, как хотел убедить в этом идеализм, но оно хочет выполнить те обещания, которые дала природа. Однако оно способно сделать это лишь в том случае, если нарушит обещание и переведет его на самого себя. Если верить гегелевской теореме, искусство средствами отрицания порождает потребность в природно-прекрасном; в действительности это происходит в результате того, что природа, до тех пор пока она определяется исключительно через свою антитезу к обществу, еще вовсе не является тем, чем она кажется с виду. То, что природа тщетно желала, осуществляют произведения искусства — они открывают

¹ «море прекраснее, чем соборы» (фр.)*.

глаза. Являющаяся природа сама, поскольку она не служит объектом деятельности, выражает уныние или умиротворенность или что-то еще. Искусство замещает природу, «ликвидируя» ее посредством *effigie*¹; все натуралистическое искусство лишь обманчиво близко к природе, поскольку оно, подобно индустрии, сводит ее до уровня сырья. Сопротивление субъекта эмпирической реальности в рамках автономного произведения — это тоже сопротивление непосредственно являющейся природе. Ибо то, что возникает в природе, столь же мало совпадает с эмпирической реальностью, как, согласно замечательно противоречивой концепции Канта, вещи в себе с миром «феноменов», категориально конституированных предметов. Исторический прогресс искусства подточил природно-прекрасное еще на ранних стадиях развития буржуазии; что-то из этого процесса могло в искаженном виде отразиться в гегелевской недооценке природно-прекрасного. Ставшая эстетической рациональность, имманентное распоряжение материалами, пригодными для построения задуманного, приводит к результатам, сходным по своему эстетическому проявлению с моментами природного порядка. Квазирациональные тенденции искусства — такие, как критический отказ от предположений (проблем), тщательнейшая проработка отдельных структур, являющихся продуктами субъективации, сближают художественные создания как таковые, ни в коем случае не путем имитации, со скрытым, «завешенным» всемогущим субъектом природным началом; «начало есть цель» — уж где-где, а для искусства это верно. То, что опыт природно-прекрасного, по меньшей мере, согласно его субъективному сознанию, расположен по эту сторону покорения природы, словно уже в самом начале он носил непосредственный характер, отражает и его силу, и его слабость. Силу, так как он помнит о временах, когда над ним не было никакого господина и никакой власти, — состояние, по всей вероятности, никогда не существовавшее; слабость, так как именно благодаря этому он растекается в то аморфное, из которого поднялся гений, достоянием которого стала идея свободы, реализовавшаяся в образе безвластного бытия. Анамнез свободы в природно-прекрасном вводит в заблуждение, ибо он надеется найти свободу в прошлом несвободном состоянии. Природно-прекрасное — это перенесенный в сферу воображения и тем самым, надо полагать, утративший свою ценность миф. Всем приятно пение птиц; нет ни одного тонко чувствующего человека, сохранившего в себе хоть что-то от европейской традиции, которого не тронули бы переливы звуков, издаваемых черными дроздами после дождя. И все же в пении птиц таится что-то ужасное, ибо это не пение, а проявление тех чар, во власти которых находится «певец». Ужас слышится в угрожающих руладах птицы, напоминающих о древних пророчествах и предсказаниях, во всяком случае в них звучит что-то зловещее, грозящее бедой. Многообразие природно-прекрасного в содержательном отношении имеет своим происхождением многообразие мифов. Поэтому гений,

¹ изображение (*фр.*).

однажды проснувшись, уже не мог удовлетвориться природно-прекрасным. По мере развития прозаического характера искусства, оно окончательно покидает сферу мифа и тем самым освобождается из-под власти природы, которая, однако, вновь оживает и продолжается в ее покорении субъектом. Только то, что в виде судьбы вырвалось из области природы, могло бы помочь ее возвращению. Чем больше искусство формирует как объект субъекта и отказывается от его чисто субъективных устремлений, тем внятнее и отчетливее говорит оно, пользуясь не понятийным, строго сигнификативным языком; оно говорит тем языком, на котором написана книга, которую век сентиментализма назвал, прибегнув к затертой и прекрасной метафоре, Книгой Природы. На пути развития рациональности и благодаря ей человечество обретает в искусстве то, о чем рациональность забывает и о чем напоминает ее вторая рефлексия. Результатом этого развития, представляющим, разумеется, лишь один из аспектов нового искусства, является понимание того, что природа, как прекрасное, не поддается художественному отражению. Ведь природно-прекрасное как являющееся — картина, рисующая сама себя. Поэтому отражение носит здесь характер тавтологии — опредмечивая являющееся, тавтология ликвидирует его. Не имеющая в себе ничего эзотерического реакция, воспринимающая лиловую степь и уж тем более живописное изображение Маттерхорна как китч, выходит далеко за рамки подобного рода сюжетов, встречающихся на выставках, — в этом просто проявляется неотображаемость природно-прекрасного. Порождаемый этим дискомфорт актуализируется в крайностях, чтобы та зона имитации природы, где властвует хороший вкус, надежнее была защищена от постороннего вмешательства. У зеленого леса немецких импрессионистов не больше достоинств, чем у озера Кёнигзее, намаленного на картинах, висящих в каждой гостинице, а французские импрессионисты четко ощущали, почему они так редко избирают своим сюжетом изображение чистой природы, почему они, если и не обращаются к таким искусственным темам, как изображение балерин и жокеев или умершей природы на картинах Сислея, живописующих зиму, почему они насыщали свои ландшафты эмблемами цивилизации, которые способствовали образованию скелета формы, например, у Писсарро. В какой степени от все более жесткого табу на отображение природы может пострадать ее образ, трудно предвидеть. Мысль Пруста, заметившего, что благодаря Ренуару изменилось само восприятие природы, дарит не только утешение, которое писатель черпал в импрессионизме, но и подразумевает ужасные вещи — то, что овеществление отношений между людьми проникнет в любой опыт и буквально станет абсолютom. Прелестнейшее девичье лицо становится отвратительным в результате поразительного сходства с лицом кинозвезды, по образу и подобию которой оно в конце концов в действительности «изготовлено» вроде полуфабриката, — и даже там, где опыт природного как опыт ничем не ограниченного индивида выглядит так, будто он огражден от любой власти, от любого командования, он тенденциозно лжив. Природно-прекрасное в век сво-

сго тотального опосредования превращается в мерзкую харю; чувство благоговения перед природно-прекрасным (не последнее из чувств, охватывающих человека при взгляде на него) побуждает перед тем, как приступить к его созерцанию, поупражняться в аскезе, ибо облик его весь заклеен газетными объявлениями, рекламирующими различные товары. Изображающая природу живопись и в прошлом, пожалуй, была подлинно художественной только в натюрморте — там, где она умела читать природу как шифр истории, если не бренности всего исторического. Запрет на изображения, наложенный Ветхим Заветом, наряду с теологической имеет и свою эстетическую сторону. То, что никому не позволено делать никаких изображений, а именно изображений чего-либо, означает в то же время, что такое изображение невозможно. Явление в области природы в результате его удвоения искусством лишается именно того в-себе-бытия, которым питается опыт природы. Искусство сохраняет верность являющейся природе исключительно там, где оно изображает ландшафт как выражение его собственной негативности; принадлежащие Борхардту «Стихи, написанные при рассмотрении рисунков с изображением ландшафта»¹ выразили это с непревзойденной шокирующей силой. Когда живопись кажется счастливо примиренной с природой, как на картинах Коро, такое примирение подпадает под категорию мимолетного — вечный туман не что иное, как парадокс.

<Опыт природы исторически деформирован>

Природно-прекрасное, проявляющееся в зримой природе, непосредственно предстающей перед нами, скомпрометировано руссоизмом с его *retougnons*². Насколько неверна вульгарная антитеза техники и природы, с очевидностью доказывает то, что именно неумиротворенная благодаря человеческому уходу природа, которой не касалась ни одна рука, альпийские морены и галечные осыпи схожи с горами индустриального мусора, которых избегает эстетическая потребность в общении с природой, прошедшая общественную апробацию. Насколько индустриальный вид имеет неорганическая природа космоса, еще покажет будущее. Все еще идиллическое понятие природы, и в своей теллурической экспансии носящее на себе отпечаток тотальной, всепроникающей техники, и тогда останется отражением провинциализма маленького острова. Техника, осквернившая природу (представление, заимствованное в конечном счете из арсенала буржуазной сексуальной морали), при изменившихся производственных отношениях смогла бы стать союзником природы и помочь ей на этой бедной земле во всем, в чем только возникнет необходимость.

¹ *Borchardt Rudolf. Gedichte*, hg. von M. L. Borchardt und H. Steiner. Stuttgart, 1957. S. 113f. [см.: *Борхардт Рудольф. Стихотворения*].

² *вернемся (фр.)*.

Сознание лишь тогда поднимется вровень с опытом природы, когда оно, как импрессионистическая живопись, сделает ее раны своими. Это приводит зафиксированное понятие природно-прекрасного в движение. Оно расширяется за счет того, что уже не является природой. Иначе природа выродилась бы в лживую химеру. Отношение являющейся природы к реально мертвому доступно ее эстетическому опыту. Ибо в любом опыте природы скрывается, собственно, все общее. Оно не только предоставляет схемы восприятия, но и предопределяет, что же, смотря по необходимости, через контраст и сходство, означает природа. Опыт природы дополняется возможностями определенного отрицания. С распространением техники и в еще большей степени принципа обмена, приобретшего тотальный характер, природно-прекрасное все больше интегрируется в контрастирующую этому принципу функцию, становясь овеществленным явлением, подвергающимся всевозможным нападкам. Понятие природно-прекрасного, некогда выработанное в борьбе с косичками и прогулок по тиковым аллеям в эпоху абсолютизма, утратило свою силу, поскольку после буржуазной эмансипации, проходившей под знаком так называемых естественных прав человека, окружающий мир стал не менее, а более овеществленным, чем мир века dix-huitième¹. Непосредственный опыт природы, лишенный своего критического острия и включенный в систему отношений обмена, — это явление обозначается словом «индустрия туризма» — стал ни к чему не обязывающим, нейтральным и апологетическим — природа стала заповедником, природоохранным парком и своего рода алиби. Идеология есть природно-прекрасное как подмена непосредственности опосредованным. Даже вполне соразмерный опыт природно-прекрасного приспособляется к дополняющей идеологии бессознательного. Раз уж буржуазная мораль ставит людям в заслугу то, что они так тонко, так глубоко чувствуют природу — в большинстве случаев это чувство уже стало для них источником морально-нарциссического удовлетворения, — каким же хорошим надо быть, чтобы так искренне радоваться, испытывая такую признательность и благодарность к тому, что вызывает у тебя эту радость! — то все сдерживающие начала отбрасываются, и чувство прекрасного великолепно удовлетворяется свидетельствами объяснениями, свидетельствами доведенного до жалкого состояния, «сморщившегося» опыта. Он деформирует внутреннее содержание опыта природы, самую глубинную его суть. Вряд ли что-нибудь остается от него в сфере организованного туризма. Возможность чувствовать природу, особенно ее тишину, стала редкой привилегией, которая в свою очередь получила коммерческое применение. Но все это не привело просто к осуждению категории природно-прекрасного. Нежелание говорить о ней сильнее всего там, где любовь к ней продолжает жить. Слова «как красиво!», произнесенные на лоне природы при виде какого-нибудь пейзажа, оскорбляют его беззвучный язык и умаляют его красоту; живая природа желает молчания,

¹ восемнадцатого (фр.).

побуждая говорить того, кто способен воспринять ее опыт, — и такие слова на мгновения освобождают от монадологического плена. Образ природы продолжает жить, поскольку его полное отрицание в артефакте, спасающем этот образ, не затрагивает того, что находится по ту сторону буржуазного общества, его труда и его товаров. Природно-прекрасное остается аллегорией этой потусторонности, несмотря на его опосредованность тем, что принадлежит обществу. Но если эта аллегория выдается за достигнутый уровень примирения, то она опускается до вспомогательного средства, используемого для того, чтобы скрыть и оправдать неумиротворенное, непримирившееся, в котором, однако, и может существовать такая красота.

<Эстетическое восприятие, рассматриваемое аналитически>

То самое «Как красиво!», которое, как писал в одном из своих стихотворений Гёббель, портит «праздник природы»¹, отражает сосредоточенное созерцание произведений искусства, а не природы. О ее красоте больше знает бессознательное восприятие. Оно раскрывается в своей непрерывности, порой внезапно. Чем интенсивнее наблюдают природу, тем меньше воспринимают ее красоту, если только человек непроизвольно уже не приобщился к ней. Бесполезно намеренное посещение знаменитых мест, где можно любоваться «видами природы», где природно-прекрасное представлено в хрестоматийно-образцовом виде. Красноречию природы вредит наглядность, побуждающая к внимательному созерцанию, и в конечном счете почти то же самое можно сказать и о произведениях искусства, полное восприятие которых возможно лишь в *temps duré*², концепция которой, разработанная Бергсоном, возникла, похоже, на базе художественного опыта. Но если природу можно видеть только как бы с закрытыми глазами, бессознательное восприятие и воспоминание, эстетически необходимые, представляют собой в то же время архаические рудименты, несовместимые с уровнем развития общества, достигшего «совершеннолетия» и основанного на рациональных началах. Чистая непосредственность уже недостаточна для постижения эстетического опыта. Наряду с непроизвольностью он нуждается и в осознанном волевом усилии, концентрации сознания; от этого противоречия избавиться невозможно. Все прекрасное последовательно раскрывается анализу, который, в свою очередь, подводит к непроизвольному восприятию и который был бы напрасен, если бы в нем не присутствовал тайно момент непроизвольности. Перед лицом прекрасного аналитическая рефлексия восстанавливает *temps duré* с помощью его антитезы. Анализ заканчивается, когда прекрасное обретает тот вид,

¹ *Hebbel Friedrich. Werke in zwei Bänden, hg. vor G. Fricke. München, 1952. Bd. I. S. 12 («Herbstbild»)* [*Гёббель Фридрих. Соч.: В 2 т. Т. 1 («Осенняя картина»)*].

² длительность времени (*фр.*).

в каком оно предстает совершенному и бессознательному до самозабвения восприятию. Тем самым анализ еще раз субъективно описывает тот путь, который произведение искусства объективно отражает в себе, — адекватное познание эстетического есть спонтанный ход объективных процессов, происходящих в произведении в силу существующих в нем напряженностей и противоречий. Генетически эстетическое поведение связано с приобщением к природно-прекрасному в детстве — впоследствии эстетическое поведение отворачивается от идеологических аспектов природно-прекрасного, чтобы спасти его, связав с артефактами.

<Природно-прекрасное как прерванная история>

Когда противоречие между непосредственностью и конвенциональностью обострилось и горизонт эстетического опыта раздвинулся, включив в себя то, что у Канта называется «возвышенным», сознание стало воспринимать как прекрасные природные явления грандиозных масштабов, потрясающие своей мощью. Исторически такое отношение к реалиям действительности было эфемерным. Так, полемический дух Карла Крауса, может быть, солидаризируясь с *modern style*¹ того же, скажем, Петера Альтенберга, восстал против культа великолепного ландшафта, явно не испытывая никакого счастья от созерцания высокогорных ландшафтов, счастья, которое в полном своем виде доступно, пожалуй, лишь туристам, совершающим прогулки по горам, — им-то культуролог нисколько не доверял, имея на то все основания. Подобный скепсис по отношению к величественной природе кроется, очевидно, в глубинах художественного сознания. В ходе дальнейшего развития, усложняясь и дифференцируясь, оно обращается против господствующего в идеалистической философии отождествления крупномасштабных схем и категорий с содержанием произведений. Смещение этих вещей стало со временем показателем полной эстетической глухоты. Также и абстрактное величие природы, которым еще восхищался Кант, сравнивая его с нравственным законом, было разоблачено как отражение буржуазной мании величия, жажды рекордов, чисто количественного восприятия действительности, а также буржуазного культа героев. При этом от критиков ускользнуло то обстоятельство, что грандиозно-величественное в природе представляет наблюдателю и кое-что совершенно иное, то, что кладет предел господству человека и напоминает о бессилии и тщетности всей человеческой деятельности. Еще Ницше в Сильс-Мария ощущал себя находящимся «на две тысячи метров выше уровня моря, не говоря уже о человеке». Подобного рода флуктуации в опыте природно-прекрасного преграждают дорогу любому априоризму теории — точно так же, как и искусство. Тот, кто хотел бы зафиксировать природно-прекрасное в рамках неизменного понятия,

¹ современный стиль (англ.).

обрек бы себя на всеобщее осмеяние, как Гуссерль, когда он сообщает, что он, *ambulando*¹, воспринимает свежую зелень газона. Тот, кто говорит о природно-прекрасном, приближается к границам псевдопоэзии (*Afterpoesie*²). Только педант отваживается проводить в природе различие между прекрасным и безобразным, но без такого разграничения понятие природно-прекрасного стало бы совершенно бессодержательным. Ни категория формальной величины — которой противоречит восприятие прекрасного в природе на микрологическом уровне, пожалуй, самое аутентичное, — ни, скажем, соответствующие представлениям прежней эстетики математические отношения симметрии не дают критериев для определения природно-прекрасного. В соответствии с каноном общих понятий оно, однако, неопределимо, поскольку содержание его понятия относится к сфере, ускользающей из-под юрисдикции общих понятий. Его принципиальная неопределимость проявляется в том, что любой кусок природы, как все, сотворенное человеком, ставшее частью природы, может стать прекрасным, излучая из себя некое сияние. Такое выражение содержания имеет мало или совсем ничего общего с формальными пропорциями. Но в то же время каждый отдельный объект природы, оцененный как прекрасный, представляет себя таким образом, как будто только он один и прекрасен на всей земле; это свойство наследуется каждым произведением искусства. Если между прекрасным и непрекрасным в природе нельзя провести резкого различия, сознание, с любовью погружающееся в сферу прекрасного, все же подталкивается к такому разделению. Критерий качественных отличий в области природно-прекрасного следует искать (если уж его искать) в степени, в какой обретает голос то, что не сделано человеком, в его выражении. Прекрасно в природе то, что выглядит более крупным, более масштабным, более значительным, чем является в реальности, в своей буквальной ипостаси, здесь и сейчас. Без рецептивности, без доступности для восприятия такое объективное выражение не могло бы существовать, но оно не сводится к субъекту; природно-прекрасное указывает на преимущественное значение объекта в сфере субъективного опыта. Оно воспринимается и как строго обязательное, и как нечто непонятное, с сомнением ожидающее своего раскрытия. Мало что из природно-прекрасного с такой полнотой перешло в произведения искусства, как эта двойственность. В этом аспекте искусство является не подражанием природе, а подражанием природно-прекрасному. Природно-прекрасное растет вместе с аллегорическим устремлением, которое оно провозглашает, не расшифровывая его; значения, содержащиеся в такой аллегории, не становятся наглядными, как в обычном языке. Они могли бы обладать и исторической природой, как гёльдерлиновский «Винкель фон Хардт»³. Одна группа деревьев в этом произведении выделяется своей красотой среди других, тоже красивых дере-

¹ прогуливаясь (*лат.*).

² Более точно грубо-уничжительный смысл немецкого выражения передает слово «задопоэзия».

³ *Hölderlin Friedrich. Sämtliche Werke. Bd. 2, S. 120* [см.: Гёльдерлин Ф. Полн. собр. соч. Т. 2].

вьев, смутно напоминая о прошлом; есть там и скала, на секунду кажущаяся каким-то доисторическим животным, через мгновение сходство вновь исчезает. В этом проявляется одно из измерений романтического опыта, утверждающего себя по ту сторону романтической философии и романтического мироощущения. В природно-прекрасном происходит игра природных и исторических элементов, сливающихся друг с другом в причудливые сочетания как в музыке или калейдоскопе. Одно может выступить вместо другого — именно в этой флукутации, а не в однозначности взаимосвязей и живет природно-прекрасное. Это спектакль, в котором облака представляют шекспировские драмы или кажется, что их освещенные края сохраняют на себе отблеск молний. Если искусство не отображает облака, то драмы пытаются поставить спектакль облаков; у Шекспира в сцене Гамлета с придворными мотив этот заграживается. Природно-прекрасное — это прерванная история, приостановившееся становление. Когда за произведениями справедливо признается чувство природы, они охотно откликаются на это. Только это чувство, при всем его родстве с аллегорическим истолкованием, мимолетно до степени *déjà vu*¹ и, пожалуй, в этой своей эфемерности самое искреннее.

<Определенная неопределенность>

Гумбольдт в этом занимает позицию между Кантом и Гегелем, признавая природно-прекрасное, но, в отличие от кантовского формализма, стремится его конкретизировать. Так, в статье о васках, которых итальянское путешествие Гёте несправедливо поставило в тень, он критикует природу, причем критика эта, вопреки тому что можно было бы ожидать полтора столетия спустя, своей серьезностью не вызывает насмешливой улыбки. Великолепный горный ландшафт Гумбольдт упрекает в том, что ему не хватает деревьев. Стихотворение «Город прекрасно расположен, только горы ему недостает» высмеивает подобного рода сентенции; лет через пятьдесят тот же ландшафт вполне мог вызывать восхищение. Тем временем наивность, с которой к лежащей вне человека природе применяется человеческая способность суждения, свидетельствует о связях с природой, куда более глубоких, нежели повсеместное восхищение ею. Разум перед лицом природного ландшафта предполагает не только, как *prima facie*² можно было бы предположить наличие рационалистически-гармоничного вкуса, согласного с веяниями эпохи, который считал бы внечеловеческое ориентированным на человека, согласованным с ним. Кроме этого, он впитал в себя живые соки натурфилософии, которая интерпретирует природу как нечто исполненное смысла само по себе; так это понимал Гёте, стоявший здесь на одних позициях с Шеллингом.

¹ давно знакомый (*фр.*).

² на первый взгляд (*лат.*).

Как и эта концепция, опыт природы, одушевляющий ее, навсегда остался в безвозвратном прошлом. Но критика природы порождена не только высокомерием возвысившегося до абсолюта духа. Определенным основанием для нее является и сам предмет. Насколько верно утверждение, что все в природе может рассматриваться как прекрасное, настолько же верно и суждение, согласно которому тосканский ландшафт красивее окрестностей Гельзенкирхена. Видимо, закат природно-прекрасного шел рука об руку с упадком натурфилософии. Натурфилософия, однако, умерла не только как духовно-историческое явление; опыт, порождаемый ею и счастьем приобщения к природе, решительно изменился. С природно-прекрасным дело обстояло так же, как с образованием — неизбежным последствием его расширения стало обеднение его содержания. Описания природы Гумбольдта выдерживают любое сравнение; нарисованные им картины бушующего Бискайского залива вполне сопоставимы с самыми величественными фразами Канта о возвышенном и изображением Мальстрема в новелле По, но, прикованные к породившему их историческому мгновению, они неповторимы. Оценки Зольгера и Гегеля, пришедших на основе туманной неопределенности природно-прекрасного к выводу о его низкой природе, оказались неверными. Гёте еще проводил различие между объектами, достойными стать предметом живописи, и теми, которые не заслуживают этого; это подвинуло его на то, чтобы прославлять погоню за художественными мотивами и темами и пейзажную живопись, с натуралистической точностью фиксирующую мельчайшие подробности городских или сельских видов, то есть вещи, уже не отвечавшие даже облагороженному вкусу издателей юбилейного издания. И все же классифицирующие оценки Гёте относительно природы, раскладывающие все по полочкам, при всей их узости, благодаря своей конкретности стоят выше ученой и безликой фразы «все в равной степени прекрасно». Разумеется, под влиянием развития живописной техники определение природно-прекрасного совершенно изменилось. В устах любителей дешевого остроумия давно стала расхожей фраза о том, что от пейзажей, выполненных в манере китча, стали прихварывать и сами закаты солнца. В том, что над теорией природно-прекрасного возшла несчастливая звезда, не повинна ни доступная коррекции слабость рассуждений на эту тему, ни бедность искомого содержания. Скорее причиной тому неопределенность — как понятия, так и самого объекта. В качестве неопределенного явления, противящегося определению, природно-прекрасное неопределимо, и в этом оно близко музыке, для которой именно ее бестелесное, нематериальное сходство с природой явилось источником глубочайших художественных постижений, как в творчестве Шуберта. Как и в музыке, прекрасное в природе вспыхивает, подобно молнии, чтобы тут же исчезнуть, ускользнув от попытки задержать его. Искусство подражает не природе и не отдельным проявлениям природно-прекрасного, а природно-прекрасному в целом, природно-прекрасному-в-себе. Это означает помимо апории природно-прекрасного апорию эстетики вообще. Предмет эстетики определяется как неопреде-

лимый, негативно. Поэтому искусство нуждается в философии, которая интерпретировала бы его, чтобы сказать то, что не может сказать искусство, хотя только искусство может сказать то, о чем оно не говорит. Парадоксы эстетики продиктованы самим ее предметом: «Прекрасное, может быть, требует рабского подражания тому, что в вещах неопределимо»¹. И если является варварством сказать о чем-либо в природе, что оно прекраснее, чем что-либо другое, все же понятие прекрасного в природе как чего-то, что доступно различению, содержит это варварство в себе телеологически, тогда как извечным образом ограниченного пошлака и обывателя останется человек, не способный воспринимать красоту природы, природно-прекрасное. Причиной тому — загадочность ее языка. Такой «недостаток» природно-прекрасного может в действительности, согласно учению Гегеля о стадильном развитии, стать одним из побудительных мотивов в развитии искусства, обладающего развитой образной системой и яркими выразительными средствами. Ибо в искусстве объективируется ускользающее, обретая долгую жизнь, — только в этом смысле искусство является понятием, несопоставимым с понятиями дискурсивной логики. Слабость мысли перед лицом природно-прекрасного, свойственная субъекту, и объективная сила природно-прекрасного требуют, чтобы его загадочность отразилась в искусстве и тем самым определилась в рамках понятия, не обладая при этом сама по себе понятной природой. «Ночная песнь странника»* — творение несравненное, ибо в нем не столько высказывается сам субъект — он, как и во всяком подлинно художественном произведении, скорее хотел бы умолкнуть, — сколько средствами его языка имитируется то невыразимое, что содержится в языке природы. Ничего другого не имеет в виду принцип, согласно которому форма и содержание в стихотворении должны совпадать, если только принцип этот не является простой равнодушной фразой.

<Природа как шифр умиротворенного>

Природно-прекрасное — это след неидентичного в вещах, находящихся во власти универсальной идентичности. И до тех пор, пока власть эта сильна, никакое позитивное существование неидентичного невозможно. Вот почему природно-прекрасное остается столь расплывчатым и неопределенным, как и все, что от него можно ожидать, все, им «обещанное», что превосходит любые человеческие представления и упования. Боль, испытываемая при созерцании прекрасного, нигде так остро не ощущаемая, как в опыте природы, — это одновре-

¹ Valéry Paul. Windstriche. Aufzeichnungen und Aphorismen, übertr. von B. Böschenstein u. a. Wiesbaden, 1959. S. 94 [Валери Поль. Порывы ветра. Заметки и афоризмы].

менно и тоска по тому, что прекрасное обещает, не раскрывая своих обещаний, отчего и тоска эта — неясная, смутная, не так ясно и определенно выраженная, как страдание при виде какого-либо явления, стремящегося уподобиться прекрасному, сравниться с ним и не способного этого сделать. Это продолжается и в отношении к произведениям искусства. Наблюдатель, вовсе не желая этого, бессознательно, подписывает некий договор с произведением, обязываясь полностью покориться ему, чтобы оно заговорило. Благодаря торжественно обещанной рецептивности жизнь в природе продолжается и после смерти, являя собой пример чистой медитации при всей его неутолимости. Природно-прекрасное разделяет слабость любого обещания. Как бы слова ни отскакивали от природы, выявляя качественное отличие ее языка от языка, которым говорят люди, — никакая критика телеологии природы не сможет отрицать того факта, что в южных странах бывают дни, словно ждущие, чтобы их воспринимали, ими наслаждались как предметом созерцания. И когда они склоняются к закату, безмятежно утопая в сиянии света, столь же спокойные, ничем не тревожимые, как и тем утром, с которого они начались, они словно шепчут, что не все еще потеряно, что все еще будет хорошо: «Воссядь на ложе, Смерть, ты ж, сердце чуткое, смотри: / Под кромкой утренней лазури старик узрел / Мерцанье слабое зари... / Во имя вечных сил, во имя Бога / Я миру говорю, и движет мной любовь: / Какая бы тебя ни мучила тревога, / Начало — впереди, ты все обрящешь вновь!»¹ Образ старости, дряхлости, глубокого прошлого в природе оборачивается шифром еще не существующего, возможного — как его проявление природа больше налично-сущего; но уже само размышление на эту тему граничит с кощунством. Такие речи природы не нуждаются ни в каких оценках, они глубоко оправданны и справедливы, ведь они — не приговор; их ни в коем случае нельзя назвать и просто обманчивым утешением, которое с готовностью подхватывает тоска по невыразимому. В неисповедимости природно-прекрасного продолжает жить двусмысленность мифа, тогда как эхо его, утешение, в живой природе отделяется от мифа. Вопреки тому философу идентичности, каким был Гегель, природно-прекрасное соседствует вплотную с истиной, но в момент их наибольшего сближения оно прячется. И этому искусство научилось у природно-прекрасного. Но граница, отделяющая от фетишизма природы, от пантеистических уверток, которые являются не чем иным, как утверждающей сущее маской вечного рока, прокладывается благодаря тому, что природы, которая мягко шевелится в лоне своего прекрасного как брэнная, смертная субстанция, еще вовсе нет. Стыд перед природно-прекрасным порожден опасением оскорбить еще не существующее, схватывая его в существующем. Достоинство природы — это достоинство еще не существующего, которое посредством своего выражения отклоняет от себя намеренное очеловечивание. Оно передалось герметическому характеру искусства, проявившись в проповедуемом Гёльдерли-

¹ Из стихотворения Р. Борхардта «Дневная песнь» (перев. А. В. Дранова).

ном отказе от любого практического употребления, даже если такое употребление сублимировано путем отбрасывания всех человеческих чувств и устремлений, всякого человеческого смысла. Ведь коммуникация — это приспособление духа к полезному, благодаря которому он становится в ряд с прочими товарами, и то, что сегодня зовется смыслом, участвует в этом чудовищном бесчинстве. Замкнутые в самих себе, не контактирующие с внешним миром, покорившиеся, успокоившиеся элементы произведения являют собой копию того молчания, из недр которого только и глаголет природа. Прекрасное в природе является как по отношению к господствующему принципу, так и к расплывчатому хаосу «другим», иным, чужеродным; с ним сравнимо примирившееся, умиротворенное.

<Метакритика гегелевской критики природно-прекрасного>

Гегель переходит к художественно-прекрасному от природно-прекрасного, которое он вначале признает: «Как чувственно объективная идея естественная жизненность прекрасна, поскольку истинное, идея, в ее ближайшей природной форме как жизнь, существует непосредственно в форме адекватной единичной действительности»¹. Это положение, изначально обедняющее природно-прекрасное, предлагает парадигму эстетики, основанной на логически-выводном знании, — оно вытекает из отождествления действительного с разумным, конкретнее — из определения природы как идеи в ее инобытии. Идея эта предписывается природно-прекрасному сверху. Красота природы берет начало в гегелевской теодицее действительного — поскольку идея может быть только такой, какой она реализуется, ее первичное проявление или «ближайшая природная форма» «соразмерна» (адекватна) и именно поэтому прекрасна. Это положение сразу же получает диалектическое ограничение; Гегель не исследует природу как дух, видимо полемизируя в этом отношении с Шеллингом, ибо в его представлении она должна быть инобытием духа, а не сводиться к нему непосредственно. Нельзя не признать в этом известного прогресса критического сознания. Развивающееся согласно концепции Гегеля понятие ищет невыразимое непосредственно истинное в наименовании частного, ограниченного, то есть мертвого и ложного. В результате этого природно-прекрасное исчезает, едва появившись: «Однако, будучи лишь чувственно непосредственным, естественно прекрасное живое существо не прекрасно для самого себя, а также не произведено из самого себя как прекрасное и ради прекрасного. Красота в природе прекрасна лишь для другого, то есть для нас, для воспринимающего красоту сознания»². Тем самым сущность природно-прекрасного ускользает из поля зрения, являя собой как раз анамнез

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т. 1. С. 133.

² Там же.

того, что не существует только для другого. Такая критика природно-прекрасного следует общему принципу гегелевской эстетики, ее объективистскому неприятию случайности субъективного ощущения. Именно прекрасное, проявляющееся как независимое от субъекта, как безусловно не являющееся результатом «делания», подпадает под подозрение в субъективной слабости; с ней Гегель непосредственно отождествляет неопределенность природно-прекрасного. Вообще гегелевская эстетика проявляет явную глухоту ко всему сказанному, произнесенному, что не носит сигнификативного характера; этим же недостатком страдает и его теория языка¹. Гегелю можно было бы возразить «изнутри», указав на то, что его собственное определение природы как инобытия духа не только противопоставляет дух природе, но и связывает их друг с другом, причем этот связующий момент в его эстетике, как и в натурфилософии его системы, не исследуется дальше. Объективный идеализм Гегеля превращается в его эстетике в резкую, бескомпромиссную, почти неосознанную защиту субъективного духа. Истинно здесь то, что природно-прекрасное, это внезапное обещание чего-то высшего, не может оставаться в самом себе, его спасает лишь сознание, противостоящее ему. То, что Гегель убедительно противопоставляет природно-прекрасному, соответствует его критике эстетического формализма и тем самым гедонистически-игрового начала, которого не принимал эмансипированный буржуазный дух в культуре восемнадцатого столетия. «Форма красоты природы, будучи абстрактной, представляет собой определенную и потому ограниченную форму. Она содержит в себе единство и абстрактное отношение с собой... Этот вид форм называют правильностью, симметрией, далее закономерностью и, наконец, гармонией»². Гегель говорит это, симпатизируя выдвигению диссонанса на передний план, оставаясь, однако, глухим к тому, насколько диссонанс связан с природно-прекрасным. Вооружившись этой точкой зрения, эстетическая теория, вознесенная Гегелем до небес, опережала искусство; только в качестве нейтрализированной, благоразумной теории она после смерти Гегеля встала позади искусства. Чисто формальные, «математические» отношения, которыми некогда обосновывалось природно-прекрасное, противопоставляются живому духу; им выносятся приговор, объявляющий их несамостоятельными, подчиненными и домороженными, — упорядоченная, регулярная красота есть «красота абстрактной рассудочности»³. Однако презрение к рационалистической эстетике не дает Гегелю увидеть, что в природе ускользает из понятийной сети этой эстетики. В буквальном смысле слова понятие «несамостоятельность», «подчиненность» появляется при переходе от природ-

¹ Adorno Theodor. W. Drei Studien zu Hegel. Aspekte, Erfahrungsgehalt, Skoteinos oder Wie zu lesen sei, 3. Aufl. Frankfurt a. M., 1969. S. 119, 123 f. [Адорно Т. В. Три исследования о Гегеле. Аспекты, Опытное содержание, Skoteinos, или Как следует читать].

² Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 1. С. 143.

³ Там же. С. 144.

но-прекрасного к художественно-прекрасному: «Этот существенный недостаток [природно-прекрасного] подводит нас к необходимости идеала, который нельзя найти в природе и в сравнении с которым естественно прекрасное представляется второстепенным видом красоты»¹. Но нижестоящее положение естественно (природно)-прекрасного занимает лишь в головах тех, кто его восхваляет, а не само по себе. И хотя искусство и превосходит природу своей определенностью, все же в основе художественного выражения лежит в виде образа природа, а не дух, который люди приписывают природе. Понятие идеала, некой установленной нормы, на которую должно было ориентироваться искусство, как на нечто «очищенное», носит по отношению к нему характер внешний. Идеалистическое высокомерие по отношению ко всему в природе, что не является духом, вымещается на тех элементах искусства, которые представляют собой нечто большее, нежели его субъективный дух. Вневременной идеал превращается в гипсовый муляж; судьба драматургии Геббея, позиции которого достаточно близки концепции Гегеля, подтверждает это явление в истории немецкой литературы, может быть, наиболее наглядно и убедительно. Гегель, в полном соответствии со своими рационалистическими принципами, выводит искусство, поразительным образом абстрагируя от его реального исторического генезиса, из недостаточности природы: «Таким образом, необходимость прекрасного в искусстве выводится из неудовлетворительности непосредственной действительности. Его задача и призвание должны состоять в том, чтобы в своей свободе дать внешнее воплощение явлению жизни и духовному одушевлению и сделать внешнее соразмерным своему понятию. Лишь теперь истинное начало впервые выделено из временного и конечного существования и не растворяется во множестве частных моментов. Одновременно оно приобретает внешнее выявление, в котором выступает уже не скудость природы и прозы жизни, а достойное истины существование»². В этом пассаже обнажается самый нерв гегелевской философии — природно-прекрасное обретает право на существование только в результате собственной гибели, вследствие того, что его недостатки становятся *raison d'être*³ художественно-прекрасного. Одновременно в силу своей «профессии» художественно-прекрасное подверстывается под категорию цели, причем цели жизнеутверждающей, просветленно-возвышенной, предполагающей преображение мира, соответствующей одному из устойчивых образцов буржуазной идеологии, восходящему по меньшей мере к временам Д'Аламбера и Сен-Симона. Но то, что Гегель считал недостатком природно-прекрасного — его расплывчатость, неясность, не вписывающиеся в рамки четкого понятия, и составляет субстанцию прекрасного. В гегелевском переходе от природы к искусству нет и следа пресловутой многозначности «снятия». Природно-прекрас-

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 1. С. 151.

² См. там же. С. 161.

³ здесь: разумное основание (*фр.*).

ное затухает, изменившись до неузнаваемости, так что в художественно-прекрасном его уже невозможно распознать. Тот факт, что оно не было подвластно духу и не определялось им, Гегель расценивал как явление доэстетического порядка. Но властительный дух является инструментом, а не содержанием искусства. Гегель называет природно-прекрасное прозаическим. Формула, обозначающая асимметрию, которую Гегель не замечает в природно-прекрасном, в то же время остается слепой к развитию нового искусства, которое во всех своих проявлениях может рассматриваться в аспекте вторжения прозы во владения закона формы. Проза — это неизгладимый отпечаток расколдовывания мира в искусстве, а не только результат его приспособления к интересам практической пользы. Все, что «отшатывается» при виде прозы, становится добычей стилизации, отданной на откуп произволу. Тенденция развития этого процесса во времена Гегеля полностью еще не просматривалась; она никоим образом не совпадает с развитием реализма, будучи связана с автономной, свободной от всяких отношений с предметностью и жестко фиксированной художественной техникой. По отношению к этой тенденции гегелевская эстетика всегда занимала классицистски-реакционные позиции. У Канта классицистская концепция прекрасного соединяется с такой же концепцией природно-прекрасного; Гегель жертвует природно-прекрасным ради субъективного духа, подчиняя его, однако, несовместимому с ним, носящему по отношению к нему внешний характер классицизму, может быть, из страха перед диалектикой, не останавливающейся в своем развитии и перед идеей прекрасного. Гегелевская критика кантовского формализма должна была бы дать простор для проявления конкретного, свободного от всяческих формальных ограничений. Но Гегель не снизошел до этого; может быть, поэтому он смешивает материальные моменты искусства с его предметным содержанием. Отвергая в природно-прекрасном все мимолетное, как и все, не вписывающееся в систему понятий (проявляя в этом отношении явную тенденциозность), он проявляет поразительное, граничащее с узколюбовью равнодушие к центральному мотиву искусства — поиску художественной правды в ускользающем, недолговечном, бrenном. Философия Гегеля обнаруживает свою несостоятельность перед лицом прекрасного — поскольку он отождествляет Разум и Действительность во всей совокупности их взаимосвязей, он гипостазировывает оформление всего сущего силами субъективности в виде абсолюта, и неидентичное рассматривается им лишь как средство, пригодное для удержания субъективности в узде, вместо того чтобы определить опыт неидентичного как телос (цель) эстетического субъекта, как его эмансипацию. Диалектическая эстетика в своем дальнейшем развитии неизбежно становится также критикой гегелевской эстетики.

<Переход от прекрасного в природе к прекрасному в искусстве>

С точки зрения диалектики переход от природно-прекрасного к художественно-прекрасному представляет собой процесс установления одного из видов господства, подчинения. Художественно-прекрасным является то, что в рамках художественного образа объективно стало объектом подчинения, что в силу своей объективности переходит «по ту сторону» господства и власти, трансцендирует их границы. Произведения искусства вырываются из сферы действия власти, преобразуя причастное к природно-прекрасному эстетическое поведение в продуктивную работу, моделью которой является материальное производство. Искусство, как командно-предуказывающий и одновременно кротко-умиротворенный язык людей, хотело бы, однако, прикоснуться к тому, что остается для людей в языке природы темным, непонятым. Произведения искусства объединяет с идеалистической философией то, что они связывают процесс примирения, умиротворения с субъектом; в этом, действительно, данная философия, как об этом убедительно свидетельствуют сочинения Шеллинга, берет себе за образец искусство, а не наоборот. Произведения искусства раздвигают область господства человека до крайних пределов, однако не в буквальном смысле, а в результате создания для себя некой сферы, которая именно в силу сформированной в ней имманентности обособляется от сферы действия реальной власти, тем самым отрицая ее как явление гетерономное по отношению к себе. Только в таком полярном противостоянии, а не путем псевдоморфоза искусства, принимающего формы природы, возможно общение двух этих сфер. Чем строже и неукоснительнее произведения искусства воздерживаются от природной «естественности» и отражения природы, тем ближе настоящие, удавшиеся произведения к природе. Эстетическая объективность, отражение в-себе-бытия природы, безоговорочно утверждает субъективно телеологический момент единства; только благодаря этому произведения становятся схожими с природой. В отличие от этого, любое сходство частного порядка носит случайный, акцидентный характер, оставаясь в большинстве случаев чуждым искусству, предметно-реальным. У такой объективности может быть и иное название — чувство необходимости произведения искусства. Традиционная наука об истории духа злоупотребляет ее понятием, как это видно на примере Бенямина. Сторонники общепринятых взглядов стремятся понять или оправдать феномены (чаще всего исторические), связь с которыми невозможно установить никаким иным способом, называя их необходимыми, например всячески восхваляя какую-нибудь скучную музыку на том основании, что она-де была в свое время необходимой как предварительная ступень для создания музыки великой. Доказательств такой необходимости представить невозможно — ни в каком-либо отдельном произведении, ни в исторической взаимосвязи художественных произведений и стилей не

просматривается достаточно ясно закономерность, схожая с той, что наблюдается в естественно-научных исследованиях; не лучше обстоит дело и с закономерностью психологической. Говорить о необходимости в искусстве *more scientifico*¹ невозможно, речь о ней может идти лишь в том смысле, в каком произведение утверждается в силу своей закрытости, законченности как очевидность своего именно-такого-а-не-другого-бытия, как данность, которая обязательно, необходимо должна существовать здесь и сейчас, на которую невозможно просто закрыть глаза. В-себе-бытие, в которое погружены произведения искусства, представляет собой не имитацию действительности, а предвосхищение в-себе-бытия, которое еще не наступило, то есть чего-то неизвестного, определение которому может дать только субъект. Произведения искусства говорят, что что-то существует как некая вещь в себе, но ничего определенного об этом не сообщают. В действительности искусство в результате процесса спиритуализации, одухотворения, который происходил с ним на протяжении последних двухсот лет и благодаря которому оно достигло «совершеннолетия», не оторвалось от природы, не стало чужим ей, вопреки упованиям овеществленного сознания, а наоборот, по самой своей форме сблизилось с природно-прекрасным. Теория искусства, просто отождествлявшая тенденцию его к субъективизации с развитием науки в соответствии с принципами субъективного разума, в погоне за понятностью и общедоступностью упускала из виду содержание художественного развития. Искусство хотело бы с помощью человеческих средств заставить заговорить нечеловеческое. Выражение произведений искусства, взятое в чистом виде, свободное от всего мешающего ему материально-предметного, в том числе и от так называемого материала природы, сливается с природой, как это происходит в наиболее аутентичных творениях Антона Веберна, где чистый тон, к которому они сводятся в силу своей субъективной чувствительности, обращается в естественно-природный звук, — звук, издаваемый, разумеется, красноречивой природой, воплощая ее язык, а не отображение какого-то ее куска. Субъективное формирование искусства как непонятного языка в условиях господства рациональных представлений является единственной формой, в которой такое явление, как язык, отражает реальный мир, при всей парадоксальной искаженности отображаемого. Искусство пытается подражать выражению, которое не является плодом официально заявленной человеческой интенции. Такая интенция — всего лишь «транспортное средство» искусства. Чем совершеннее произведение искусства, тем свободнее оно от всяческих интенций, устремлений. Опосредованная природа, составляющая основу правдивости искусства, непосредственно образует его противоположность. Когда немеет язык природы, искусство стремится заставить немое заговорить, что не удается в результате неустрашимого противоречия между этой идеей, осуществление которой требует отчаянных усилий, и идеей, ради которой стоит совершать усилия, идеей непреднамеренности.

¹ по правилам науки (лат.).

<ПРЕКРАСНОЕ В ИСКУССТВЕ: АППАРИЦИЯ, ОДУХОТВОРЕННОСТЬ, НАГЛЯДНОСТЬ>

<«Больше» чем видимость>

Красота природы в том, что кажется, будто она способна сказать больше того, что знает, дать больше того, что имеет. Вырвать это «больше» из сферы случайности, овладеть его иллюзорной видимостью, определить его самого как видимость и отвергнуть как нереальное и составляет идею искусства. Творимое человеком «больше», этот рукотворный излишек сам по себе не гарантирует метафизического содержания искусства. Оно может быть совершенно ничтожным, и все же произведения искусства могут выразить этот излишек, это «больше» как направление. Произведения искусства и становятся произведениями искусства именно благодаря созданию этого «больше»; они создадут собственную трансцендентность, а не просто являются аренной, на которой эта трансцендентность разворачивается, и именно благодаря этому трансцендентность покидает их. Место, занимаемое трансцендентностью в произведении искусства, — взаимосвязь составляющих его моментов. Делая акцент на одном из них или приспособляясь к нему, произведения искусства перешагивают то явление, которым они сами выступают, но такое перешагивание может быть нереальным. В процессе своей реализации, а не только в силу присущих им значений (если такое вообще возможно, что весьма сомнительно) произведения искусства представляют собой явления духовного плана. Их трансцендентность — это то, что в них сказано или написано, но трансцендентность без значения или, точнее говоря, трансцендентность с урезанным или завуалированным значением. Сообщенное субъективно, субъективно опосредованное, значение проявляется объективно, однако тем безрезультатнее. Искусство опускается ниже уровня своего понятия, туда, где оно уже не стремится к трансцендентности, то есть перестает быть искусством, разыскуется. Но оно столь же успешно передает трансцендентность и там, где оно ищет ее как систему взаимосвязей, обуславливающих воздействие произведения. Это подразумевает наличие существенно важного критерия нового искусства. Музыкальные композиции обнаруживают свою несостоятельность в качестве чисто шумового оформления или заготовок для дальнейшего творчества, так же как и карти-

ны, на которых геометрические линии, к которым сведены эти картины, так и остаются геометрическими линиями; отсюда важность отклонения от математических форм во всех произведениях, которые такими формами пользуются. Священный трепет, который некогда стремилось вызывать искусство, уже не годится — он просто не возникает. Один из парадоксов произведений искусства состоит в том, что они не имеют права создавать то, что они создают; этим измеряется их субстанциальность, их глубинная сущность.

<Эстетическая трансцендентность и расколдовывание>

Для описания особенностей этого излишка, этого «больше», недостаточно психологической дефиниции гештальта, согласно которой целое больше суммы своих частей. Ведь «больше» — это не просто взаимосвязь элементов, не просто сумма, а «другое», этой взаимосвязью опосредованное и все же обособленное от нее. Художественные моменты, содержащиеся в структуре этой взаимосвязи, дают представление о том, что не входит в эту структуру. При этом исследователь наталкивается на философско-историческую антиномию. Беньямин, разрабатывая тематику ауры, понятие которой в силу своей целостности достаточно точно и полно отражает суть выходящего за его рамки явления, обратил внимание на то, что начавшийся с творчеством Бодлера процесс накладывает табу на ауру, рассматривая ее как некую «атмосферу»¹; уже у Бодлера трансцендентность художественного явления одновременно и утверждается, и отвергается. В этом плане разыскусствление искусства определяется не только как этап его ликвидации, но и как тенденция развития. Однако в результате восстания, поднятого против ауры и атмосферы, которое со временем приняло социализированный оттенок, весь тот шум и треск, все те охи и ахи, все те взвизги и вопли, которыми сопровождается проявление излишка феномена, его «больше», выступающего против этого феномена, отнюдь не заглохли. Стоит только сравнить хорошие стихотворения Брехта, напоминающие параграфы протокола, с плохими стихотворениями тех авторов, у которых бунт против поэтизирующего начала отбрасывает их творчество на доэстетический уровень. То, чем расколдованная лирика Брехта в корне отличается от сказанного «в простоте» слова, и выдвигает ее в ряд произведений первого ранга. Первым, пожалуй, это заметил Эрих Калер, увидев в стихотворении о двух журавлях² ярчайшее подтверждение этому. Эстетическая трансцендентность и расколдовывание начинают «петь» в унисон, когда голоса их уже почти совсем не слышны, — так происходит в творчестве Беккета. То, что язык, не знающий значений, это язык не

¹ Benjamin Walter. Schriften. Bd. I. S. 459 ff. [Беньямин В. Соч. Т. 1].

² Brecht Bertolt. Gedichte II. Frankfurt a. M., 1960. S. 210 («Die Liebenden») [Брехт Б. Стихотворения II. «Любящие»].

говорящий, роднит его с немотой. Может быть, вообще любое выражение, наиболее близкое трансцендирующему началу, вплотную приближается к немоте — так в великих произведениях новой музыки ничто не обладает такой выразительной силой, как умолкающее, затихающее, как тот выступающий из плотной ткани образа голый звук, в котором искусство в силу собственного движения сливается с присутствующим в нем природным моментом.

<Просвещение и священный трепет>

Но момент выражения в произведениях искусства не является их сведением к составляющему их материалу как к чему-то непосредственному, он в высшей степени опосредован. Явлениями здравого рассудка, порождениями «другого» произведения искусства становятся там, где делается акцент на нереальности их собственной реальности. Присущий им характер акта, действия, пусть даже в своих материальных средствах они реализуются как нечто долговременное, придает им черты чего-то моментального, внезапного. Это ясно видно по тому чувству, которое охватывает, «накатывает» на человека перед лицом любого выдающегося произведения искусства. Оно придает всем произведениям искусства, подобно природно-прекрасному, ту музыкальность, которая некогда и породила имя «муза». Терпеливое созерцание произведений искусства приводит их в движение. В этом плане они являются истинным отражением древнего, добытийного священного трепета в век овеществления; его ужасы повторяются перед овеществленными объектами. И чем глубже $\chi\omega\rho\iota\sigma\mu\acute{o}\varsigma$ ¹ между четко очерченными, отличающимися друг от друга единичными вещами и размытой, неясной, меркнувшей стихией, тем более тоскливыми и пустыми становятся глаза произведений искусства, единственного сохранившегося воспоминания о том, что находится по ту сторону $\chi\omega\rho\iota\sigma\mu\acute{o}\varsigma$. Поскольку священный трепет остался в прошлом, но тем не менее продолжает жить, произведения искусства объективируют его в качестве его копий. Ведь какой бы трепет в свое время ни испытывали люди в своем бессилии перед природой, переживая его в действительности, реально, не меньший и отнюдь не беспричинный страх они испытывают перед возможностью его исчезновения. Всю эпоху Просвещения сопровождает страх перед исчезновением того, что просвещение привело в движение, чему оно дало жизнь и что оно само угрожает поглотить, — Истины. Отброшенное к самому себе, замкнутое в самом себе, просвещение отдаляется от тех истинно объективных ценностей, которые оно стремится обрести; поэтому, повинувшись требованиям собственной истины, просвещение испытывает потребность сохранить то, что было осуждено во имя истины. Такой Мнемозиной и является искусство. Но момент художественного про-

¹ здесь: разрыв (греч.).

явления в произведениях искусства являет собой парадоксальное единство или своего рода «союз» исчезающего и сохраненного. Произведения искусства в равной степени представляют собой и статичное, и динамическое начало; жанры, получившие развитие в рамках традиционной культуры, например «живые картины», массовые шоу в цирковых представлениях и ревю, да и такие механические искусства, как техника устройства фонтанов и водопадов в семнадцатом столетии, выдают то, что подлинно художественные произведения скрывают в себе как свое некое тайное априори. При этом они остаются в русле культуры Просвещения, поскольку стремятся сделать тот священный трепет, воспоминание о котором сохранилось и который в древние «магические» времена подавлял людей, являясь по отношению к ним величиной несоизмеримой, соизмеримым с чувствами и представлениями людей. Формулировка Гегеля, согласно которой искусство является попыткой устранить чуждое¹, связана с этой проблемой. В артефакте священный трепет освобождается от мифического обмана своего в-себе-бытия, но при этом он не утрачивает своей специфики и не нивелируется до уровня субъективного духа. Превращение произведений искусства в сугубо самостоятельные величины, их объективация усилиями людей приводит к тому, что священный трепет предстает перед людьми во всей своей неукротимой силе, как что-то новое, никогда доселе не бывалое. Акт отчуждения в той объективации, которой подвергается любое произведение искусства, корректируется. Произведения искусства — это нейтрализованные и в результате этого качественно измененные эпифании, явления божества людям. Если античные божества появляются или, по меньшей мере, появлялись в глубокой древности в местах своего культа лишь мельком, на краткое мгновение, то такое появление стало непрерывно действующим законом произведений искусства ценой реально-чувственного воплощения являющегося. Ближе всего к произведению искусства как явлению стоит *apparition*², аппарияция, небесное явление. С ним у произведений искусства налаживается полное взаимопонимание — в том, как небесное явление возникает в небе, высоко над людьми, чуждое их устремлениям и всему вещному миру, есть нечто глубоко родственное произведению искусства. Произведения искусства, начисто лишённые аппарияции, в которых вытравлен самый ее след, — это всего лишь пустые оболочки, хуже даже голого наличного существования, ибо они ни на что не годятся. Ни в чем другом произведения искусства не напоминают с такой силой о мана, сверхъестественной силе, присущей, по верованиям народов Меланезии и Полинезии, людям, животным, вещам, как в том крайнем противоречии, которое представляет собой субъективно созданная конст-

¹ См.: Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 1. С. 37: «Человек делает это [то есть изменяет внешние предметы, запечатлевая в них свою внутреннюю жизнь] для того, чтобы в качестве свободного субъекта лишить внешний мир его неподатливой чуждости и в предметной форме наслаждаться лишь внешней реальностью самого себя».

² появление, явление, видение (*фр.*).

рукция неизбежности. Мгновение, которым являются произведения искусства, которое они делятся, возникало, по крайней мере в произведениях традиционных, там, где они становились тотальностью, составленной из их частных моментов. Именно плодотворный момент их объективации концентрирует произведения искусства, превращая их в явления, а не только в выразительные средства и свойства, рассеянные в произведениях искусства. Произведения возвышаются над вещным миром благодаря своей собственной, присущей им вещиности, их художественной объективации. Красноречивость произведения искусства обретают путем «воспламенения» вещи и явления, пробуждения в них творческого духа. Произведения — это вещи, внутренней потребностью которых является внешнее проявление, самовыражение. Происходящий в них внутренний процесс выступает наружу как их собственное деяние, а не как результат деятельности людей и не как деятельность, осуществляемая исключительно ради людей.

<Искусство и то, что ему чуждо>

Своеобразным прототипом произведения искусства может служить такой феномен, как фейерверк, который из-за своей мимолетности и несерьезности как пустопорожнее развлечение практически не удостоился внимания теоретиков; один Валери задумывался над вещами, лежавшими, по крайней мере, поблизости от этой темы. Фейерверк — это аппариция κατ' ἐξοχήν¹: эмпирически являющееся, свободное от груза эмпирии, груза длительности, одновременно и небесное знамение, и рукотворное изделие, «менетекел», таинственный предвестник грозящего несчастья, огненная надпись, вспыхивающая и тут же исчезающая, значение которой остается, однако, неразгаданным. Обособление сферы эстетического во владениях эфемерного, совершенно далекого от всякой практической цели, не дает формального определения этой сферы. Произведения искусства обособляются от несовершенного сущего, от изобилующего недостатками и ошибками наличного бытия не благодаря своим высоким качествам, своему совершенству, а, подобно фейерверку, в результате того, что, вспыхивая, они актуализируются в виде выражающего определенное содержание явления. Они представляют собой не только эмпирическое «другое» — все в них является «другим». Именно это обстоятельство ярче всего отражается дохудожественным сознанием, присутствующим в произведениях искусства. Оно испытывает соблазн (который вообще только и приманивает к искусству) стать своего рода посредником между искусством и эмпирией. И хотя дохудожественный пласт в процессе своего использования становится «отравленным», так что произведения искусства всячески искореняют его, он в сублимированном виде все же продолжает жить в них. В произведениях искус-

¹ по преимуществу (греч.).

ства слишком мало идеального, чтобы, надеясь на их одухотворенность, от них можно было ожидать полного блокирования или отрицания чувственного начала. Это свойство искусства ясно видно на примере феноменов, от которых эмансипировался эстетический опыт, проявляющихся в реликтах искусства как бы далеского от искусства, и справедливо, и несправедливо называемого искусством низким, таким, как цирк, к которому во Франции обращались художники-кубисты и теоретики кубизма, а в Германии Ведекинд. По словам Ведекинда, искусство тела, телесное искусство не только далеко отстало от искусства одухотворенного, оно даже не является его дополнением — как искусство, лишенное устремлений, оно представляет собой образец для него. Любое произведение искусства самим своим существованием, как произведение, чуждое отчужденному, жаждет цирка, умоляюще взывает к нему и все же всякий раз гибнет, как только оно начинает подражать, уподобляться ему. Искусство становится образом не непосредственно с помощью аппарации, а только через тенденцию, направленную против нее. Дохудожественный пласт в искусстве в то же время напоминает о своих антикультурных чертах, о своем недоверии к антитезе искусства относительно эмпирического мира, которую эмпирический мир оставляет втуне. Значительные произведения искусства стареют тем не менее овладеть этим враждебным искусству пластом, включить его в свои владения. Там, где этот пласт, заподозренный в инфантилизме, отсутствует — например, в игре вдохновенного камерного музыканта, утратившего последние черты ресторанный скрипача, в отринувшей все иллюзии драме, лишенной последних следов сценического чуда, — там искусство капитулирует. И над последней пьесой Беккета с многообещающей таинственностью приподнимается занавес; театры и режиссеры, отказывающиеся от него, посредством беспомощных трюков пытаются перепрыгнуть через свою тень. Но мгновение, когда поднимается занавес, — это миг ожидания аппарации. Если пьесы Беккета, серые, как после захода солнца или конца света, намереваются искоренить яркость и пестроту цирка, они все же сохраняют ему верность, ибо разыгрываются на сцене, и зрители знают, насколько сильно образы его антигероев вдохновлены искусством клоунов и кинематографическим гротеском. И они, при всей их *austerity*¹, ни в коем случае не отказываются ни от костюмов, ни от декораций; слуга Клов, тщетно пытающийся убежать, облачен в до смешного старомодный костюм путешествующего англичанина, песчаный холм *Happy Days*² напоминает скалы американского Запада; вообще остается спросить, а не содержат ли наиболее абстрактные произведения живописи, благодаря своему материалу и его визуальной организации, остатки той самой предметности, которую они изъяли из обращения. Даже те произведения искусства, которые совершенно искренне отказываются от радостных и утешительных нот, не в силах стереть с себя блеска и сияния жизне-

¹ здесь: аскетическая простота (англ.).

² счастливых дней (англ.).

утверждающих настроений, приобретая его тем больше, чем лучше они удались художнику. Сегодня этот блеск торжествующей жизни стал уделом именно самых безотрадных и мрачных произведений. Чуждые всякой практической цели, они словно протягивают руку через бездну времени изгою общества, ваганту, отринувшему обеспеченный, оседлый образ жизни, лишенному имущества и свободному от оков цивилизации. Среди трудностей, испытываемых искусством в наши дни, не последнюю роль играет то, что оно стыдится аппариции, не будучи, однако, в силах окончательно отвергнуть ее; самым отчетливым образом осознавая собственную сущность вплоть до выполняющей конститутивную функцию видимости, которая в своей прозрачности кажется нереальной, искусство подрывает собственные возможности, утратив, говоря гегелевским языком, свою субстанциальность. В одном дурацком солдатском анекдоте из эпохи Вильгельма рассказывается об офицерском денщике, которого его начальник в одно прекрасное воскресенье послал в зоологический сад. Тот возвращается возбужденный и говорит: «Господин лейтенант, таких зверей просто не бывает». В такой реакции эстетический опыт нуждается в той же степени, в какой она чужда понятию искусства. Денщикское *ὄρασις*¹ элиминировало произведения искусства; аналогичные чувства вызывает картина Клее «Angelus novus»², как и образы индийской мифологии, изображающие полулюдей-полузверей. В каждом подлинном произведении искусства проявляется то, чего не существует в реальности. Это не фантазии, возникающие из рассыпанных элементов реального бытия. Произведения формируют из этих элементов конфигурации, превращающиеся в шифры, причем зашифрованное, в отличие от фантазий, не предстает перед глазами как нечто непосредственно существующее. При этом шифры произведений искусства, представляющие собой одну сторону их аппариции, отличаются от природно-прекрасного тем, что, хотя они не допускают однозначного толкования, однозначной оценки, все же в собственной своей форме, в том «как?», которое они обращают к тому, что неузнаваемо изменило свой прежний облик, обретают величайшую определенность. Тем самым они подражают построениям сигнификативно-го мышления, своего непримиримого врага.

<Несуществующее>

Проявление несуществующего в форме, имитирующей его реальность, порождает вопрос об истине искусства. В силу самой своей формы искусство убеждает в реальном существовании того, чего нет на самом деле, оно объективно и как всегда неуверенно пытается утверждать, что явление лишь в силу того, что оно является, возможно и в реальной жизни. Неутолимая тоска перед лицом прекрасного, для

¹ удивление, изумление (греч.).

² «Новый ангел» (лат.).

которой Платон, как первооткрыватель в этой области, нашел свежие, незатертые слова, — это тоска по исполнению обещанного, по воплощению ожиданий в жизнь. Приговором идеалистической философии искусства является тот факт, что она не смогла встать вровень с формулой *promesse du bonheur*¹. Теоретически приводя произведение искусства к присяге на верность тому, что оно символизирует, эта философия совершила кощунство в отношении духа, которым было проникнуто само произведение. Чувственный момент искусства обусловлен именно обещаниями духа, а не благорасположением наблюдателя. Романтизм просто хотел отождествить то, что возникает в процессе аппарации, с художественным. Тем самым он затронул весьма существенную проблему, но ограничил ее частностями, сведя к восхвалению частной, якобы бесконечной функции искусства, ошибочно полагая, что путем теоретической рефлексии и изучения тематики искусства ему удастся постичь его дух, то, что составляет, так сказать, эфир искусства, проявляющийся столь ярко, с такой неотразимой силой именно потому, что его невозможно зафиксировать, «пригвоздить», — как его реальное проявление, так и общее понятие. Явление, возникающее в процессе аппарации, принадлежит к сфере уникального, оно представляет то, что невозможно подвести под какую-то общую категорию, и бросает вызов господствующему принципу реальности, принципу заменимости. Являющееся в искусстве незаменимо, ибо оно не остается ни безгласной подробностью, деталью, которую можно заменить другими, ни пустой всеобщностью, которая нивелирует содержащееся в ней специфическое. Если в реальности все стало заменимым, то искусство представляет этому миру, где все можно заменить другим, выдать за другое, картины того, чем был бы этот мир, эмансипированный от схем насильственного отождествления. Но в идеологии искусство переходит на другую сторону — оно, образ незаменимости, стремится внушить мысль о том, что не все в этом мире заменимо. Ради незаменимости оно должно сохранить в своей форме заменимое для критического самосознания. Его телос (цель) произведения искусства выражают на языке, слов которого не найти ни в одном словаре, которые обозначают цвета, неизвестные реальному спектру, не вписывающиеся в рамки изначально установленной системы всеобщих ценностей и представлений. В известном приключенческом романе Лео Перутца упоминается красная краска экзотического, не существующего в действительности оттенка (*Dromettenrot*²); жанры, не достигшие уровня подлинной художественности, такие, как *science fiction*³, буквально и тем самым бессильно подражают подобным «открытиям». И хотя несуществующее реально возникает в произведениях искусства неожиданно, внезапно, они овладевают им в своем воображении, словно по мановению волшеб-

¹ обещание счастья (*фр.*).

² *Perutz Leo. Der Meister des jüngsten Tages. Roman. München, 1924. S. 199 [Перутц Л. Мастер Страшного суда. Роман].*

³ научная фантастика (*англ.*).

ной палочки. Несуществующее передается им через осколки существующего, которые они собирают для аппариции. По искусству, по его существованию невозможно определить, существует ли это являющееся несуществующее или принадлежит к сфере иллюзорной видимости. Сила произведений искусства в том, что они заставляют задуматься, как им, образам существующего, неспособным воплотить несуществующее в реальность, удается стать потрясающей картиной несуществующего, пусть даже оно и не существует само по себе, в реальности. Именно платоновская онтология, с которой позитивизм готов примириться скорее, чем с диалектикой, возмущалась иллюзорным характером искусства, считая, что обещания, раздаваемые искусством, порождают сомнения в позитивном повсеместном существовании бытия и идеи, которые Платон надеялся утвердить в понятии. Если бы его идеи являлись в-себе-сущими, то не было бы необходимости в искусстве; античные сторонники онтологии не доверяли искусству, желая прагматически контролировать его, поскольку в глубине души они знали, что гипостазированное всеобщее понятие не отражает того, что обещает прекрасное. Критика, которой подверг искусство Платон, поэтому вовсе не является логически убедительной, так как искусство как раз и отрицает буквальную действительность содержания своих материалов, которые он объявляет лживыми. Возвышение понятия до уровня идеи соединяется с обывательски-невежественной слепотой в отношении главного для искусства момента — формы. Несмотря на все это, обвинение во лжи осталось несмысленным пятном для искусства; нет никаких гарантий, что оно сдержит свои обещания. Поэтому любая теория искусства должна быть одновременно критикой искусства. Даже в радикальном искусстве присутствует известное количество лжи, мешающей искусству создавать возможное, которое оно создает как видимость. Произведения искусства предоставляют кредит практике, которая еще не началась и о которой никто не может сказать, оплатит ли она выданный ей вексель.

<Образный характер>

Как аппариция, как явление, а не копия произведения искусства представляют собой изображения. И если сознание в результате расколдовывания мира освободилось от старого священного трепета, оно все же перманентно репродуцируется в процессе исторического антагонизма между субъектом и объектом. Объект стал таким же несоизмеримым с опытом, чуждым ему, враждебным и пугающим, каким когда-то была мана. Это придает особый колорит характеру изображения. Показывая эти чуждые явления, изображение тем не менее пытается сделать предметно отчужденное познаваемым. В задачу произведений искусства входит разглядеть в особенном всеобщее, которое определяет структуру взаимосвязей сущего и скрыто этим сущим; произведения не должны затемнять господствующую в уп-

равляемом мире всеобщность путем выделения всеобщего. Тотальность — это карикатурный наследник маны. Образный характер, присущий произведениям искусства, был перенесен на тотальность, которая в частностях выглядит более достоверной, чем в синтезе частностей. Благодаря своим связям с явлениями, недоступными дискурсивному образованию понятий и в то же время, однако, являющимися объективными компонентами существующего миропорядка, искусство находит себе место в условиях просвещенного века, который провоцирует его на демонстрацию верности идеям Просвещения. Явления искусства давно уже не отражают ни идеала, ни гармонии; предлагаемые им решения полны противоречий и диссонансов. Просвещение всегда было также связано с сознанием исчезновения того, чем оно стремилось ясно и недвусмысленно завладеть; все глубже проникая в сущность исчезающего, в природу священного трепета, Просвещение не только критикует его, но и спасает, ориентируясь на те явления реальности, которые вызывают этот трепет. Эту парадоксальность усвоили и произведения искусства. Бесспорным остается тот факт, что субъективная рациональность отношений между целью и средствами, как носящая частный характер и в глубинной своей сущности иррациональная, нуждается в существовании анклавов дурной иррациональности и в качестве таковой подготавливает деятельность искусства, так что искусство, несмотря на это, лишь в той степени говорит правду об обществе, в какой его подлинно художественные создания выражают иррациональность рационального миропорядка. Обвинения, граничащие с доносительством, и предвосхищение будущего в искусстве чередуются друг с другом в рваном, синкопическом ритме. Если аппариция — это вспышка чувств, глубокая растроганность, искреннее движение души, то изображение, создаваемое искусством, представляет собой парадоксальную попытку всячески искоренить, стереть с лица земли эту трогательную мимолетность. В произведениях искусства происходит трансцендирование моментального, сиюминутного; объективация превращает произведение искусства в краткое мгновение. Стоит вспомнить формулировку Беньямина об оставившейся диалектике, созданную в контексте концепции диалектического изображения. Если произведения искусства в качестве изображений являют собой длительность скоропреходящего, брэнного, то они концентрируются в явлениях, носящих мгновенный, сиюминутный характер. Познать сущность искусства — это значит увидеть его внутренний процесс как бы в момент приостановки. Видимо, здесь берет свое начало центральное понятие эстетики Лессинга — понятие плодотворного момента.

<«Взрыв»>

Произведения искусства не только представляют изображаемое как длительное, даря образам долгую жизнь. Они становятся произведениями искусства именно в результате разрушения собственной

imagerie¹; поэтому возникновение различного рода изображений и образов в структуре искусства так напоминает взрыв. Когда Мориц Штифель из «Пробуждения весны» Ведекинда «стреляется» из водяного пистолета, он в самый последний момент действия, когда вот-вот готов упасть занавес, уходит куда-то вдаль: «Теперь я уже не вернусь домой»² — сцена, выражающая невыразимую печаль речного ландшафта, раскинувшегося перед погружающимся в вечерние сумерки городом. Произведения являются не только аллегориями, но и катастрофическим воплощением этих аллегорий в жизнь. Ощущение шока, которое вызывает произведение новейшего искусства, порождено взрывом, — взрывом, вызывающим к жизни явления искусства. Под воздействием этого шока явление искусства, и прежде всего его бесспорное, само собой разумеющееся априорное содержание, переживает катастрофу распада, благодаря которой сущность явления только и вырисовывается с наибольшей полнотой; нигде, может быть, это не происходит с такой очевидностью, как на картинах Вольса*. Само затухание эстетической трансцендентности становится эстетическим; вот какой мифологической цепью произведения искусства прикованы к своему антитезису. Сжигая явление, произведения искусства резко отталкиваются от эмпирии, инстанции, противостоящей тому, что живет в искусстве; сегодняшнее искусство вряд ли уже можно представить себе как форму реакции на действительность, которая предвосхищает апокалипсис. При ближайшем рассмотрении и спокойные, уравновешенные образы предстают как взрывы — не столько жаждущих выхода эмоций их автора, сколько борющихся внутри них сил. Уравновешивающая их равнодействующая соединяется с невозможностью их примирения; их антиномии отражают не поддающиеся познанию, непримиримые противоречия, существующие в раздираемом конфликтами мире. Мгновение, когда эти противоборствующие силы обретают форму художественного образа, в котором внутреннее содержание этих процессов становится внешностью, взрывает оболочку внешности ради внутреннего содержания; аппаратура, превращающая эти силы в художественный образ, одновременно разрушает их образную сущность. Интерпретируемая Беньямином³ притча Бодлера о человеке, утратившем окружающий его ореол, описывает не конец ауры, а саму ауру; если произведения излучают ауру, то их объективация заканчивается безрезультатно сама собой. В силу своего определения как явления, искусство телеологически является отрицанием самого себя; то, что внезапно возникает в рамках явления, опровергает эстетическую видимость. Но и явление, и его взрыв в произведении искусства в сущности своей историчны. Произведение искусства само по себе, а не только тогда, когда это угодно историзму, в силу позиции, занимае-

¹ здесь: образная система (фр.).

² *Wedekind Frank. Gesammelte Werke. Bd. 2. München u. Leipzig, 1912. S. 142 [Ведекинд Ф. Собр. соч. Т. 2].*

³ *Benjamin Walter. Schriften. Bd. I. S. 465 [Беньямин В. Соч. Т. 1].*

мой им в контексте реальной истории, представляет собой не чуждое становлению бытие, а в качестве существующего — явление становящееся. Все, что происходит в нем, заключено в рамки его внутреннего времени, непрерывность которого нарушает взрыв явления. С реальной историей произведение искусства связано посредством своего монадологического ядра. Историю можно назвать содержанием произведений искусства. Проанализировать художественное произведение — это значит понять накопленный в нем присущий истории внутренний материал.

<Коллективное содержание образа>

По всей вероятности, образный характер произведений, по меньшей мере в традиционном искусстве, является функцией плодотворного творческого момента; это наглядно демонстрируют симфонии Бетховена, как и его сонаты. Приостановившееся движение увековечивается в мгновении, а увековеченное уничтожается в своем сведении до масштабов мгновения. В этом проявляется резкое отличие образного характера искусства от тех представлений о природе художественного образа, которые содержатся в теориях Клагеса и Юнга. Если мысль, после расщепления сознания на образ и знак, просто отождествляет образный момент с истиной, то неистинность расщепления никоим образом не исправляется, скорее она еще увеличивается, ведь она затрагивает образ в не меньшей степени, чем понятие. В столь же малой степени, в какой эстетические образы поддаются интерпретации на языке понятий, их можно назвать «реальными»; ни один образ не существует без воображаемого; свою реальность они обретают в своем историческом содержании, образы, в том числе и исторические, нельзя гипостазировать. Эстетические образы не есть что-то неподвижное, это не архаические неизменные величины — произведения искусства становятся образными изображениями благодаря тому, что происходящие в них процессы, целью которых является объективизация, обретают собственный голос. Буржуазная эстетика дильтеевского толка, исповедующая искусство как религию, смешивает образную систему искусства с ее противоположностью — арсеналом психологических представлений, которым располагает художник. Арсенал этот представляет собой один из элементов того сырого материала, который используется при создании произведения искусства и является неотъемлемой частью его структуры. Но гораздо большую роль играют скрытые в произведении искусства и в одно мгновение вырывающиеся наружу процессы, внутренняя историчность произведений, «осевшая» на них история внешнего мира. Обязательность объективизации произведений, а также опыт, за счет которого они живут, носят коллективный характер. Язык художественных произведений, как и всякий другой язык, конституируется подводными кол-

лективными течениями, в особенности язык тех из них, которые в силу культурных клише отнесены к категории произведений, порвавших связи с миром, заточенных в башню из слоновой кости; их коллективная субстанция проявляется в самом их образном характере, а не в том, что они хотели бы сказать в непосредственной связи с проблемой коллективного. Специфически художественное достижение заключается в том, чтобы сделать произведение убедительным и впечатляющим не за счет тематики или с помощью различных технических приемов, повышающих его эффективность, а в результате погружения в питающий произведение опыт, монадологически, стараясь представить себе, что же находится по ту сторону монады. Результат произведения в той же мере является путем, который произведение проделало ради обретения своей образности, которое является его целью; оно статично и динамично одновременно. Субъективный опыт порождает образные изображения, образные картины, которые не являются образами чего-то, — именно они и обладают коллективной природой; именно так, а не иначе искусство обретает связь с опытом. В силу содержания такого опыта, а не только в результате фиксации или формирования в общепринятом смысле слова произведения искусства отклоняются от эмпирической реальности; эмпирия отражается посредством ее деформации. В этом искусство родственно сну, поскольку и свою формальную закономерность оно заимствует у снов. Это свидетельствует о том, что субъективный момент произведений искусства опосредован их в-себе-бытием. Его скрытая коллективность освобождает монадологическое произведение искусства от случайности его индивидуализации. Общество, являющееся детерминантой опыта, конституирует произведения как истинный субъект этого опыта; данный факт опровергает упреки в субъективизме, раздающиеся и справа, и слева. На любой стадии эстетического развития антагонизм между нереальностью образа и реальностью являющегося в произведении исторического содержания возникает вновь. Но от мифологических образов эстетические эмансипируются вследствие того, что они подчиняются своей собственной нереальности; только это и называется законом формы. В этом состоит их метексис* в отношении Просвещения, их следование его идеям. В основе его лежит представление об ангажированном и дидактическом произведении искусства. Сторонники такой концепции, не задаваясь вопросом о реальности эстетических образов, относят антитезис искусства к сфере реальности и интегрируют искусство в реальность, враждебную ему. Просвещенный характер проявляют те произведения искусства, которые демонстрируют наличие здравого смысла, неуклонно сохраняя дистанцию по отношению к эмпирии.

<Искусство как духовное явление>

То, благодаря чему произведения искусства, становясь явлением, представляют собой нечто большее, чем то, что они есть, — это их дух. Определение произведений искусства через дух близко тому определению, согласно которому они представляют собой феномены, являющиеся, а не слепые явления. То, что проявляется в произведениях искусства, находясь в неразрывной связи с явлением, но в то же время не являясь идентичным с ним, — это их дух. Он делает произведения искусства, эти вещи в ряду других вещей, «другим» в качестве предметно-вещного, причем они могут стать этим «другим» только в качестве вещей, и не в результате их локализации в пространстве и времени, а вследствие присущего им процесса овещствления, который делает их равными самим себе, тождественными с собой. Иначе об их духе, явлении совершенно невещественном, вряд ли могла идти речь. Он не просто *spiritus*¹, дыхание, одухотворяющее произведения искусства, в результате чего они становятся одушевленными феноменами, но также и сила или внутренняя сущность произведений, сила их объективации; в ней он принимает не меньшее участие, чем в противоположном ей создании феноменальности. Дух произведений искусства — это внутренне присущее им опосредование. Оно свойственно их чувственным моментам и их объективному оформлению; опосредование в том строгом смысле, что каждый из этих моментов в произведении искусства становится очевидным для своего собственного «другого». Эстетическое понятие духа сильно скомпрометировано не только идеализмом, но и тем, что писали представители радикального «модерна» в начале этой эпохи, такие, например, как Кандинский. Поднимая вполне оправданный мятеж против сенсуализма, который еще в русле «югендстиля» придавал преобладающее значение в искусстве явлениям, бывшим источником чисто чувственного наслаждения, он абстрактно изолировал то, что противостояло этому принципу, и овещствлял его так, что было трудно отличить заповедь «Ты должен верить в дух» от суеверия и художественно-промышленных фантазий на тему о «высоком». Дух, присутствующий в произведениях искусства, трансцендирует их вещно-предметные элементы точно так же, как и чувственный феномен, и все же проявляется лишь в той мере, в какой существуют эти моменты. В качестве доказательства от противного это означает, что в произведениях искусства ничто не носит буквального характера, и уж меньше всего — их слова; дух — это эфир произведений, то, что говорит их устами, или, выражаясь более строго,

¹ дух (лат.).

что делает их письмом. Точно так же, как духовное, не возникающее из конфигурации чувственных моментов произведения, — всякий другой дух, в особенности внедренный в него усилиями философии и якобы нашедший в нем для себя выражение, все логические компоненты являются в нем всего лишь материалами, как цвета и звуки, — играет весьма незначительную роль, так и чувственные элементы произведения, не опосредованные духом, лишь с большой натяжкой можно назвать художественными. Даже те из произведений французского искусства, что с максимальной степенью проникнуты стихией чувственности, обретают свои подлинно художественные качества благодаря тому, что они неосознанно превращают присутствующие в них чувственные моменты в носителя духа, который черпает содержание своего опыта из грустного разочарования в бренном чувственном бытии; никогда эти художественные создания не насладятся своей пленительной прелестью, они навсегда лишены чувства формы. Дух произведений искусства, не имеющий никакого отношения к философии объективного или субъективного духа, носит объективный характер, он и является, собственно, их содержанием, и именно он решает, какими быть произведениям, — это дух самой сущности произведения, проявляющийся посредством явления. Его объективность измеряется той мощью, с которой он внедряется в явление. Как мало общего имеет он с духом творцов, даже с каким-то элементом этого духа, видно из того, что он пробуждается посредством артефакта, как порождение его проблем, его материала. Духом произведения искусства не является даже явление произведения в целом и, в конце концов, якобы воплощенная в нем или символизируемая им идея; он не обретает предметно-вещной реальности в непосредственном тождестве с явлением произведения. Он не образует также никакого слоя под или над явлением, его предпосылка была бы не менее вещной. Местом его самоосуществления является конфигурация являющегося. Он так же формирует явление, как и оно его; дух — это источник света, которым загорается феномен, становясь вообще феноменом в точном смысле этого слова. Для искусства его чувственные элементы существуют только как одухотворенные явления, не в чистом виде, а с «примесью» духа. Это можно пояснить на примере категории серьезной ситуации, чреватой реальной опасностью, в выдающихся произведениях искусства прошлого, без познания которой анализ оказался бы бесплодным. В «Крейцеровой сонате», несправедливо обвиненной Толстым в чувственности, перед повторением первой музыкальной фразы звучит аккорд второй субдоминанты, производящий потрясающее впечатление. Если бы он прозвучал вне контекста «Крейцеровой сонаты», где-нибудь в другом месте, он выглядел бы болес или менее нейтральным, вовсе не оказывая такого воздействия на слушателя. Это место в сонате приобретает свое значение только благодаря особенностям композиции, в силу своего положения в ней и выполняемых им функций. Серьезным оно становится, выходя за пре-

дела своего сиюминутного существования, своего *hic et nunc*¹, и оно распространяет чувство серьезной опасности, грозящей беды и на то, что предшествует ему и следует за ним. Это чувство не нужно воспринимать как существующее само по себе, независимое ни от чего единственное в своем роде чувственное качество, поскольку оно возникает в результате соединения нескольких аккордов в определенной критической точке, проявляясь с неопровержимой наглядностью как чисто чувственное явление. Дух, получающий эстетическое выражение, «загоняется» на свое место в феномене, как когда-то духи должны были обитать в том месте, вокруг которого они бродили; и если дух не появляется, возможность возникновения произведений искусства так же мала, как незначительно его присутствие. Дух равнодушен к различию между искусством, имеющим склонность к изображению чувственных явлений, к живописанию чувственной стихии, и искусством, которое духовно-исторические схемы относят в разряд идеалистического. В той мере, в какой чувственное искусство воплощает дух чувственности, оно не является только чувственным; это обстоятельство зафиксировано в концепции духа плоти, созданной Ведингом. Дух, элемент жизни искусства, связан с правдой искусства, с той истиной, которая заключается в его содержании, отнюдь не совпадая с ней полностью. Духом произведений может быть и неправда. Ведь истина, содержащаяся в произведении, постулирует в качестве своей субстанции действительное, и никакой дух не является непосредственно действительным, реальным. Он безжалостно, без оглядки на какие-либо привходящие обстоятельства, детерминирует произведения искусства, присваивая все, что в них есть чувственного, фактического. В результате произведения становятся секуляризованными, более враждебно относясь к мифологии, к иллюзии реального существования духа, в том числе и своего собственного духа. Тем самым произведения искусства, радикально опосредованные духом, истощают собственные силы. Определенным образом отрицая действительность духа, они все же остаются связанными с ним; они не имитируют его присутствие, но та сила, которую они мобилизуют в борьбе с ним, является свидетельством его вездесущности. Никакой другой формы духа сегодня невозможно себе представить; прототипом его является искусство. Как напряжение, существующее между элементами произведения искусства, а не просто как явление, существующее *sui generis*², дух произведений представляет собой процесс, в силу чего он и становится произведением искусства. Понять сущность произведений искусства невозможно без осознания этого процесса. Дух произведений искусства — это не понятие, но именно посредством духа произведения становятся соизмеримыми с понятием. Когда критика выявляет из конфигураций, складывающихся в произве-

¹ здесь и сейчас (*лат.*).

² своего рода, своеобразное, здесь: существующее само по себе (*лат.*).

дениях искусства, их дух и сталкивает разного рода моменты произведения друг с другом и с являющимся в них духом, она приближается к той правде произведения искусства, что находится по ту сторону эстетической конфигурации. Поэтому критика необходима произведениям. По духу произведений она познает ту истину, что содержится в произведениях, или выявляет черты этой истины, отделяя ее от произведения. Только в этом акте, а не благодаря какой бы то ни было философии искусства, которая диктовала бы искусству, каким должен быть его дух, и соединяются искусство и философия.

<Имманентность произведений и гетерогенность>

Однако четкой имманентности духа произведений искусства противоречит не менее имманентная противоположная тенденция, — тенденция, стремящаяся преодолеть замкнутость собственной структуры, выйти за ее пределы, обозначить собственные цезуры, которые не допускали бы больше тотальности явления. Поскольку дух художественных созданий раскрывается не в них, он ломает объективную форму, посредством которой он конституируется; этот прорыв и является моментом аппарации. Если бы дух произведений искусства в буквальном смысле слова был тождествен чувственным моментам произведений и их организации, то он был бы не чем иным, как воплощением явления, — отказ от него обозначает порог, отделяющий от эстетического идеализма. Если дух произведений искусства вспыхивает в их чувственном проявлении, то он «вспыхивает» лишь как их отрицание, в единстве с феноменом их «другого». Дух произведений искусства неразрывно связан с их формой, их формальным воплощением, но духом он является лишь в том случае, если выходит за рамки произведений. То, что между артикуляцией и артикулируемым, имманентной формой и содержанием больше не существует никаких различий, подкупает в качестве апологии современного искусства, искусства «модерна», но вряд ли на этот факт можно опереться как на нечто долговременное и прочное. Ясно здесь одно — воплощение технологического анализа, даже если он уже не заключается в тупом сведении явлений к элементам, а также уделяет внимание контексту и его закономерностям, как и его действительным и мнимым составным исходным частям, уже не улавливает духа произведения; он выявляется лишь в процессе последующей рефлексии. Только в качестве духа искусство представляет собой противоречие с эмпирической реальностью, склоняющееся к определенному отрицанию существующего миропорядка. С диалектической точки зрения искусство возможно конструировать в той степени, в какой в нем присутствует дух, причем он не является для искусства чем-то абсолютным или гарантией абсолютного. Произведения искусства, пусть даже выступающие в облике сущего, реально существующего, кристаллизуются между своим духом и своим «другим». В гегелевской эс-

тетике объективность произведений искусства была истиной духа, переходящей в собственное инобытие и идентичной с ним. Для произведения искусства дух стал равным тотальности, в том числе и эстетической. И хотя он не является в структуре произведений искусства какой-то интенциональной, обладающей устремлением деталью, тем не менее он представляет собой один из ее моментов, как все частное, отдельное, как все фактические материалы, входящие в структуру произведения; он является тем, что делает артефакты искусством, нигде не освобождаясь от того, что ему противостоит. В действительности истории вряд ли когда-нибудь были известны произведения искусства, стремящиеся к чистому тождеству духа и бездуховного. В соответствии со своим собственным понятием дух проявляется в произведениях вовсе не в «чистой» ипостаси, а как функция того, в чем он возникает. Художественные создания, которые, казалось бы, олицетворяют эту тождественность и находят удовлетворение в ней, трудно отнести к наиболее выдающимся произведениям искусства. Разумеется, то, что в произведениях искусства противостоит духу, никоим образом не является природным ни по своим материалам, ни по объектам; это, скорее, пограничная ценность произведений искусства, перешагнуть которую они не в силах. Материалы и объекты формируются в ходе исторического и общественного развития, как и та художественная техника, с помощью которой они создаются, и под влиянием того, что с ними происходит в рамках произведений, они преобразуются решающим образом. Явления, гетерогенные произведениям искусства, имманентны им, — то, что в них противоречит их единству и в чем нуждается единство, чтобы быть чем-то большим, нежели пиррова победа над всем покорным, не оказывающим сопротивления. То, что дух произведений искусства нельзя просто отождествлять с имманентной им структурой взаимосвязей, со всем комплексом их чувственных моментов, подтверждается тем, что они отнюдь не создают того монолитного единства, той формы, которую приписывает им эстетическая рефлексия. Они, в силу своей собственной структуры, не являются организмами; они представляют собой хладнокровных, бестрепетных «верховных свидетелей», вступающих против их органических аспектов как иллюзорных и утверждающих. Во всех своих жанрах искусство проникнуто интеллектуальными моментами. Достаточно того, что крупные музыкальные формы не сложились бы без них, без до- и после-слушания, ожидания и воспоминания, без синтеза разделенного, разобщенного. В то время как подобного рода функции в известной мере следует отнести на счет чувственной непосредственности, то есть современные частные комплексы несут в себе качества образа прошлого и будущего, тем не менее произведения искусства достигают пороговых величин, своего предела там, где эта непосредственность кончается, там, где они должны «мыслиться» не в русле внешней по отношению к произведениям рефлексии, а изнутри, из самих себя: к их собственной чувственной структуре принадлежит интеллектуальное опосредование, обуславливающее их восприятие. Если существует нечто вроде всеобъемлющей характеристики крупных произведений позднего периода, ее следует искать

только в прорыве духа сквозь оболочку образной формы. Дух — не абберация искусства, а его смертельный корректив. Совершеннейшие создания искусства осуждены быть фрагментарными, подтверждая тем самым, что и в них нет того, на обладание чем претендует имманентность их формы.

<Об эстетике духа у Гегеля>

Объективный идеализм первым сделал особо энергичный акцент на духовном моменте искусства по сравнению с моментом чувственным. При этом он связал объективность искусства с духом — сенсуальное он, безоговорочно следуя традиции, отождествлял со случайным. Всеобщность и необходимость, которые, согласно Канту, хотя и предписывают нормы и правила эстетическому суждению, однако при этом сохраняют свою проблематичность, у Гегеля становятся доступными для конструирования посредством духа, который является важнейшей для него категорией. Прогресс такой эстетики, возвышающий ее над всей предшествующей эстетикой, очевиден; по мере того как концепция искусства освобождается от последних следов развлекательности, которая была присуща ей в феодальном обществе, его духовное содержание, как его существенное условие, сразу же порывает со стремлением к сфере чистого значения, с интенциями. Поскольку дух у Гегеля является в-себе и для-себя сущим, он познается в искусстве как его субстанция, а не как нечто бесплотное, абстрактное, парящее над ним. В дефиниции прекрасного как чувственной видимости идеи присутствует понимание этого. Тем временем философский идеализм вовсе не был так благосклонен к эстетическому одухотворению, как позволяла бы ожидать конструкция, мысленное построение. Скорее, он корчил из себя защитника именно того чувственного, которое было пожираемо одухотворением; то учение о прекрасном — как чувственной видимости идеи — носило, в качестве апологии непосредственного как явления рационального, по выражению самого Гегеля, аффирмативный, утверждающий характер; радикальное одухотворение является его противоположностью. Однако этот прогресс оплачивается дорогой ценой; дело в том, что духовный прогресс искусства — это не то, что называется духом идеалистической эстетики; скорее, это объявленный вне закона миметический импульс как тотальность. Узнать, какие жертвы понесло искусство в ходе этого «взросления», необходимая предпосылка которого была осмыслена с того момента, как была произнесена сомнительная фраза Канта: «ничто чувственное не возвышенно»¹, можно было бы уже на примере модерна. С упразднением принципа отражения в живописи и пластике, а искусства пустых фраз — в музыке, стало почти неизбежным, что отпущенные на волю элементы

¹ См.: *Кант И.* Критика способности суждения, § 23 // Соч.: В 6 т. Т. 5. С. 251 (букв.: «возвышенное в собственном смысле слова не может содержаться ни в какой чувственной форме»).

— краски, звуки, абсолютизированные словесные конфигурации обрели такой вид, как будто они уже сами по себе что-то выражают. Но это иллюзия — красноречивость они обретают лишь посредством контекста, в котором они существуют. Суеверной вере в элементарное, непосредственное, которую исповедовал экспрессионизм и которая оттуда снизошла на художественно-прикладное ремесло и философию, соответствуют играющие конститутивную роль произвол и случайность в отношении материала и выражения. Убежденность в том, что красный цвет сам по себе обладает выразительной силой, уже была заблуждением, и в оттенках сложных, состоящих из множества тонов звуков, живет в качестве условия их существования стойкое отрицание традиционных звучаний. Сведенное к «природному материалу» производит впечатление пустоты, и теоремы, мистифицирующие это, имеют своим содержанием уже не то субстанциальное, а шарлатанское экспериментирование цветами и звуками. Только новейший физикализм, например, в музыке буквально сводит художественное произведение к элементам, то есть происходит одухотворение, которое последовательно изгоняет дух из искусства. В этом проявляется саморазрушительный аспект одухотворения. В то время как с философской точки зрения его метафизика стала сомнительной, оно, с другой стороны, является слишком общим условием, чтобы удовлетворить требованиям духа в искусстве. В действительности произведение искусства и тогда утверждает себя как явление по сути своей духовное, если дух уже не рассматривается просто как субстанция. Гегелевская эстетика откровенно оставила нерешенной проблему духа как условия определения произведений искусства без гипостазирования его объективности в качестве абсолютной идентичности. Тем самым спор в известном смысле возвращается к своей кантовской инстанции. У Гегеля дух в искусстве, как одна из стадий своего проявления, выводился дедуктивным способом из системы и как бы присутствовал в каждом жанре искусства, потенциально в каждом произведении, сохраняя свою однозначность за счет эстетического атрибута многозначности. Но эстетика — это не прикладная философия, она философична сама по себе. Мысль Гегеля о том, что «поэтому наука об искусстве нужна нам больше, чем само искусство»¹, является итоговым выражением, разумеется проблематичным, его иерархических воззрений на отношение духовных сфер друг к другу; с другой стороны, этот тезис в условиях возрастающего теоретического интереса к искусству содержит свою пророческую правду, состоящую в том, что искусство нуждается в философии в целях развития своего собственного содержания. Парадоксальным образом гегелевская метафизика духа способствует превращению таких вещей, как опредмечивание духа в произведении искусства, в его поддающуюся фиксации идею, тогда как кантовские метания между чувством необходимым и отсутствием его в реальности более последовательно верны открытости в отношении эстетического опыта, чем куда более современные амбиции Гегеля, стремившегося объяснить искусство изнутри, а не

¹ Lotze Hermann. Geschichte der Aesthetik in Deutschland München, 1868. S. 190 [Лотце Герман. История эстетики в Германии].

извне, с помощью его субъективной структуры. Если Гегель и оказался прав, применив это выражение, оно никоим образом не вытекает из систематического понятия более высокого порядка, а является порождением специфического мира искусства. Не все сущее есть дух, однако искусство — это сущее, которое посредством своих конфигураций становится духовным явлением. Если идеализм и мог как бы бесцеремонно конфисковать искусство в свою пользу, то только потому, что оно одно по самой своей природе соответствует концепции идеализма, который ведь без шеллингианской модели искусства никогда не развился бы до своей объективной формы. Этот имманентно идеалистический момент, объективное опосредование всякого искусства духом, неотъемлемо связан с искусством и опровергает тупую доктрину эстетического реализма точно так же, как объединяющиеся под именем реализма моменты напоминают о том, что искусство не является близнецом идеализма.

<Диалектика одухотворения>

Момент духа ни в одном произведении искусства не является сущим, он везде — становящееся, формирующееся. Тем самым, как впервые это обнаружил Гегель, дух произведений искусства включается во всеобъемлющий процесс одухотворения, в процесс прогрессивного развития сознания. Искусство как раз хотело бы в результате своего прогрессирующего одухотворения, благодаря разрыву с природой, устранить этот разрыв, от которого оно страдает и который оно вдохновляет. Одухотворенность вновь дала искусству то, что после эпохи греческой античности как явление чувственного порядка было с недовольством или отвращением исключено из сферы занятий искусством; Бодлер возвел этот процесс в ранг основополагающего, программного принципа искусства. Гегель рассматривал с историко-философской точки зрения вопрос о неотвратимости одухотворения в теории произведений искусства, получивших в его терминологии название романтических¹. С этого времени все чувственно приятное, более того, любое удовольствие, доставляемое самим материалом, низвергнуто в область дохудожественного. Одухотворение, как постоянное расширение миметического табу, запрета на миметическое, тяготеющего над искусством, истинным царством мимесиса, способствуя его самораспаду, но в то же время действует и как миметическая сила, направленная на то, чтобы сделать образ, художественное изображение тождественным самому себе, устраняя из него все гетерогенное ему и тем самым усили-

¹ Доктрина Гегеля, рассматривающая произведение искусства как явление духовного плана, которую он по праву считает исторической, представляет собой, как и вся вообще гегелевская философия, отражение полностью переосмысленной концепции Канта. Незаинтересованное наслаждение предполагает понимание эстетического как духовного посредством отрицания его противоположности.

вая его образный характер. Искусство не пропитывается духом в виде некоего инфильтрата, дух следует за его созданиями туда, куда они повелевают, раскрепощая свойственный ему язык. Однако одухотворение не избавлено от некоторых теневых сторон, наличие которых вызывает потребность в его критике; чем сильнее одухотворение затрагивает самую сущность искусства, тем энергичнее оно, как в теории Беньямина, так и в поэтической практике Беккета, отказывается от духа, от идеи. Но поскольку оно тесно связано с требованием, согласно которому все должно стать формой, оно становится соучастником той тенденции, которая ликвидирует напряжение между искусством и его «другим». Только радикально одухотворенное искусство возможно, любое другое — детская игра; однако стихия детскости, кажется, неудержимо заражает искусство, ставя под угрозу само его существование — Чувственно приятное подвергается двойной атаке. С одной стороны, в результате одухотворения произведений искусства внешнее во всевозрастающей степени становится проявлением внутреннего, необходимо проходя через сферу духа. С другой — поглощение сопротивляющихся искусству материалов и материальных пластов препятствует развитию чисто кулинарно-потребительского отношения к искусству, даже если оно, развиваясь в русле общей идеологической тенденции, направленной на интеграцию сопротивляющихся элементов, побуждает плотать и то, что приводит в ужас. На ранних этапах развития импрессионизма, в творчестве Мане, полемическая направленность одухотворения была не менее острой, чем у Бодлера. Чем дальше произведения искусства отходят от детскости того, что должно было просто доставлять наслаждение, тем сильнее перевешивает то, чем произведения являются сами по себе, то, что они предъявляют наблюдателю, пусть даже идеальному; и тем равнодушнее, незаинтересованнее становятся его рефлексы, его отношение к художественному произведению. Разработанная Кантом теория возвышенного предвосхищает в природно-прекрасном то одухотворение, которое осуществляет только искусство. Возвышенное в природе, согласно Канту, есть не что иное, как автономия духа перед лицом всемогущества чувственного бытия, находящая свое подлинное воплощение лишь в одухотворенном произведении искусства. Разумеется, процесс одухотворения искусства дает довольно-таки мутный осадок. Везде, где одухотворение не воплощается в конкретной предметности эстетической структуры, выпущенная на свободу духовная стихия конституируется как материальный пласт второго плана. Будучи направленным против момента сенсуальности, одухотворение зачастую слепо выступает против разновидности этого момента, которая сама является духовным феноменом, и становится абстрактным. В ранний период своего развития одухотворение сопровождается склонностью к примитивности, в чувственной культуре его привлекает все варварское; художественная школа под названием «fauves»¹ объявила эту тенденцию своей программой. Регресс — это тень того сопротивления, которое оказывается аффирмативной, жизнеутверждающей куль-

¹ «дикие» (фовисты) (фр.).

туре. Одухотворение в искусстве должно выдержать испытание, которое покажет, сумеет ли оно возвыситься над ним и вновь обрести подавленную дифференциацию сенсуального момента; в противном случае оно вырождается в насилие со стороны духа. Однако оно оправданно как критика культуры средствами искусства, которое является ее частью и которое тем не менее не удовлетворяется культурой, не получившей полноценного развития и завершившейся крахом. Значимость варварских черт в новом искусстве меняется в зависимости от исторической обстановки. Обладатель тонкого вкуса, осеняющий себя крестным знаменем при виде упрощенной графики «Авиньонских девушек» или услышав ранние пьесы для фортепиано Шёнберга, всегда в большей степени варвар, чем то варварство, которого он страшится. Как только в искусстве появляются новые поколения художников, они отрицают творчество своих предшественников и сначала хотят упрощения, обеднения, отказа от ложного богатства, даже от развитых форм художественной реакции на действительность. Одухотворение искусства — это не линейный прогресс. Критерием его является то, насколько искусство способно присвоить, включить в сферу действия своего формального языка то, что буржуазным обществом объявлено вне закона, и тем самым открыть в этих подверженных травле и гонениям явлениях ту природу, подавление которой является истинным злом. Продолжающее существовать, несмотря на все развитие культуры, негодование по поводу безобразности современного искусства при всей высокопарности исповедуемых его противниками идеалов носит враждебный духу характер: люди, испытывающие это чувство, понимают эту безобразность, особенные отвратительные упреки со стороны этого искусства, буквально, а не как пробный камень, на котором испытывается сила одухотворения, и не как шифр сопротивления, в контексте которого одухотворение доказывает свои возможности. Постулат Рембо, провозглашающий радикальный «модерн», является принципом искусства, действующего в силовом поле между spleen et idéal¹, одухотворением и фанатичной одержимостью вещами, как небо от земли далекими от духа. Примат духа в искусстве и вторжение того, на что прежде было наложено табу, — это две стороны одного и того же явления. Оно связано с тем, что еще не прошло апробацию общества и не было сформировано заранее, в результате чего становится общественным отношением, отражающим определенное отрицание. Одухотворение осуществляется не посредством идей, высказываемых искусством, а посредством силы, с какой оно проникает в далекие от каких-либо устремлений и чуждые каким бы то ни было идеям пласты реальности. Вот почему не в последнюю очередь все, объявленное вне закона и запрещенное, привлекает художественное воображение. Новое искусство одухотворения не позволяет, вопреки желаниям сторонников обывательской культуры, и дальше запятнать себя истиной, красотой и добром. То, что в искусстве принято называть социальной критикой или ангажированностью, его критический или негативный потенциал,

¹ сплином и идеалом (фр.).

всеми своими фибрами, вплоть до самых мельчайших клеточек, намертво срослось с духом, являющимся законом развития его художественной формы. То, что в настоящее время вышеуказанные моменты с тупым упрямством «натравливаются» друг на друга, является симптомом регресса сознания.

<Одухотворение и хаотичность>

Теоремы, согласно которым искусство должно вносить порядок — причем чувственно конкретный, а не классификационно-абстрактный — в хаотическое разнообразие явлений зримой реальности или самой природы, утаивают, в силу своего идеалистического характера, телос (цель) эстетического одухотворения, заключающийся в том, чтобы исторические формы природного и подчиненных ему структур развивались именно как исторические. В соответствии с этим процесс одухотворения в отношении хаотических явлений осуществляется с учетом определенного исторического индекса. Неоднократно — и первым здесь, пожалуй, был Карл Краус — говорилось о том, что в тоталитарном обществе искусство должно скорее вносить хаос в порядок, чем наоборот. Хаотические черты качественно нового искусства противоречат ему, его духу лишь на первый взгляд. Это тайные знаки, зашифрованные проявления критики дурной второй природы, показывающие, насколько хаотичным в действительности является порядок. Хаотический момент и радикальное одухотворение соединяются в своем отказе от гладкости ловко пригнанных, отшлифованных представлений о бытии; одухотворенное до крайней степени искусство, ведущее отсчет своей истории начиная с Малларме, и бредовые хаотические сновидения сюрреализма здесь гораздо ближе друг к другу, чем это представляется сознанию художественных школ; кстати, существуют связи между творчеством молодого Бретона и символизмом или ранними немецкими экспрессионистами и тем самым Георге, которому они бросали вызов. Одухотворение в своем отношении к явлениям неуправляемым, импульсивно-хаотическим носит характер антиномии. Поскольку оно также всегда ограничивает чувственные моменты, дух роковым образом становится по отношению к нему бытием *suī generis*¹ и тем самым в силу внутренне присущей ему тенденции действует и против искусства. Кризис искусства ускоряется одухотворением, которое противится тому, чтобы произведение искусства распродавались как ценности, возбуждающие эмоции. Одухотворение становится силой, противодействующей традиции зеленого фургона, странствующих актеров и музыкантов, презираемых и гонимых обществом. Но как бы ни было сильно стремление заставить искусство избавиться от черт зрелищности, от всего

¹ своего рода, своеобразным (лат.).

того, что в глазах общества издавна выглядело бесчестным и предосудительным, искусство перестает существовать там, где этот элемент искоренен полностью, но в то же время оно не может создать для него заповедной зоны, своего рода резервации. Не может увенчаться успехом сублимация, которая не сохраняла бы в себе того, что она сублимирует. По тому, способно ли на это одухотворение искусство, можно судить, будет ли искусство существовать и дальше, или все-таки исполнится пророчество Гегеля о его конце, которое в том мире, который существует в наши дни, вылилось в бессознательное, реалистическое в самом отвратительном смысле этого слова утверждение и дублирование существующей реальности. В этом аспекте спасение искусства приобретает важное политическое значение, однако решение этого вопроса, которому препятствует существующий порядок вещей, весьма сомнительно.

<Апоретическая наглядность искусства>

Понимание причин и характера нарастающего одухотворения искусства вследствие развертывания его понятия, равно как и в силу его отношения к обществу, приводит к коллизии с догмой, принятой на вооружение всей буржуазной эстетикой, догмой о наглядности искусства; уже у Гегеля оба эти момента не составляли больше единого целого, следствием чего и были первые мрачные предсказания о будущем искусства. Кант сформулировал принцип наглядности уже в § 9 «Критики способности суждения»: «Прекрасно то, что всем нравится без [посредства] понятия¹. Это «без понятия» впоследствии получают возможность связать с приятным, видя в нем освобождение от того труда и напряжения, которые понятие заставляло совершать еще до формирования гегелевской философии. В то время как искусство давно отбросило идеал приятного как устаревший, его теория не смогла отказаться от понятия наглядности, памятника допотопного эстетического гедонизма, тогда как любое произведение, а со временем и произведения прошлого, давно требует труда наблюдения, от которого хотела найти отдохновение доктрина наглядности. Выдвижение на передний план интеллектуального опосредования в структуре произведений искусства, где это опосредование должно продолжать делать то, что некогда делали заранее установленные формы, сужает сферу того чувственно непосредственного, чьим воплощением являлась чистая наглядность произведений искусства. За это чувственно непосредственное, однако, цепляется буржуазное сознание, так как оно чувствует, что эта наглядность отражает только целостность и законченность художественных созданий, качества, которые впоследствии теми или иными обходными путями вновь будут объявлены неотъемлемой принадлежностью реальности, на которую реагируют, дают

¹ Кант И. Критика способности суждения // Соч.: В 6 т. Т. 5. С. 222.

свой ответ произведения искусства. Но, совершенно лишенное момента наглядности, искусство просто отождествилось бы с теорией, а ведь совершенно очевидно, что искусство становится бессильным, когда оно, скажем, выступая в качестве псевдоморфоза науки, игнорирует свое качественное отличие от дискурсивного понятия; именно одухотворение искусства, как первостепенное из его изобразительных средств, отдаляет его от наивной понятийности, от расхожих представлений рассудка. Искусственно противобойствуя дискурсивному мышлению, правило наглядности скрывает, оставляет в тени непонятное опосредование, внечувственное в чувственной структуре, которое, конституируя структуру, постоянно в то же время разрушает ее и удаляет от сферы наглядности, в рамках которой эта структура и находит свое проявление. Правило наглядности, отрицающее скрытым образом категориальные стороны произведения, опредмечивает саму наглядность таким образом, что она превращается в нечто темное, непроницаемое, делает ее в чисто формальном отношении копией очерствшего, ожесточенного мира, прежде всего там, где искусство выступает в роли часового, издающего возглас: «Qui vive?»¹, посредством которого произведение могло бы нарушить фабрикуемую им живую гармонию. В действительности конкретная предметность произведений, проявляющаяся в аппарации, внезапно лишаящей их всякого душевного равновесия, вносящей в них элемент хаотичности, далеко превосходит ту наглядность, которую привыкли противопоставлять всеобщности понятия и которая прекрасно находит общий язык с вечно тождественным. Чем неумолимее власть всеобщего над тождественным, идентичным миром, тем легче спутать рудименты особенного как непосредственного с предметной конкретностью, тогда как их случайность является проявлением абстрактной необходимости. Но в столь же малой степени, как и чистое бытие, непонятное разобнение, художественная конкретность является тем опосредованием через всеобщее, которое имеет в виду идея типического, идея типа. По собственному определению ни одно подлинное произведение искусства не является типическим. Лукач мыслит чуждыми искусству категориями, когда он противопоставляет типические, «нормальные» произведения атипичным и тем самым ложным. Иначе произведение искусства было бы не чем иным, как своего рода подготовительной работой, направленной на создание пока еще не существующей науки. Совершенно догматическим является повторяющее азы идеализма утверждение, будто произведение искусства представляет собой современное единство всеобщего и особенного. Являясь печальным заимствованием из теологического учения о символе, утверждение это уличено во лжи тем априорным разрывом между опосредованным и непосредственным, которого до сих пор не смогло избежать ни одно зрелое произведение искусства; если он прикрыт и произведение не может погрузиться в него, то оно пропадает, гибнет как произведение искусства. Именно радикальное искусство, отвергая ус-

¹ «Кто идет?» (фр.).

тремления реализма, жадно стремится к символу. Необходимо отметить, что символы, или, применительно к языку, метафоры в новом искусстве, следуя существующей тенденции, обретают по отношению к своей символической функции определенную самостоятельность и в силу этого вносят свой вклад в конституирование области, противоположной эмпирии и ее значениям. Искусство впитывает в себя символы вследствие того, что они ничего уже больше не символизируют; художники авангардистского направления сами подвергли критике символические образы. Шифры и образы «модерна» — это ставшие абсолютными, забывшие сами о себе знаки. Их вторжение в эстетическую среду, их неприступность и жесткость по отношению к интенциям — это два аспекта одного и того же явления. Аналогичным образом следует интерпретировать превращение диссонанса в «материал» для композитора. В области литературы этот переход произошел, пожалуй, относительно рано, проявившись в отношении Стриндберга к Ибсену, позднее творчество которого положило начало его собственному художественному развитию. Превращение прежнего символического значения в буквальное придает приобретенному в процессе второй рефлексии духовному моменту ту шокирующую самостоятельность, которая проявляется в пронизанной трагическим пафосом оккультном слое творчества Стриндберга и становится продуктивной в результате разрыва с любого рода иллюстративностью. То, что символов не существует, объясняется тем, что ни в одном из них абсолютное не раскрывается непосредственно; иначе искусство было бы не видимостью и не игрой, а реальностью. Чистую наглядность нельзя приписать произведениям искусства из-за их конститутивной раздробленности и неоднородности. Благодаря присутствию им характеру условности, тому «как если бы», ощущаемому в них, они изначально существуют в форме опосредования. Если бы они были исключительно наглядными, выраженными в ясных, доступных обыденному пониманию жизнеподобных образах, то они стали бы той самой эмпирией, от которой отталкиваются. Но опосредованность искусства — это не абстрактный априорный принцип, она касается любого конкретного эстетического момента; именно самые чувственные из них в силу своего отношения к духу произведений никогда не являются наглядными. Никакой анализ значительных произведений не смог бы обнаружить в них чистой наглядности; все они пропитаны элементами понятийности; в буквальном смысле слова — в языке, а косвенным образом — даже в далекой от сферы понятий музыке, в которой умное так отчетливо отличается от глупого, без всякого исследования психологических корней. Наглядность устремлена к тому, чтобы сохранить в неприкосновенности, законсервировать миметический момент искусства, не замечая того обстоятельства, что момент этот может выжить лишь благодаря своему антитезису, рациональному использованию произведениями всего того, что является по отношению к ним гетерогенным. В противном случае наглядность превращается в фетиш. Миметический импульс скорее порождает в эстетической сфере также опосредование, понятие, в настоя-

щий момент не присутствующее. Понятийное является неотъемлемым элементом как языка, так и любого искусства, вкрапленным в их структуру не вещьным образом, но являющимся в ней качественно иным, чем понятия, обозначающие характерные признаки эмпирических предметов. По своему характеру понятие отличается от понятийности искусства, не идентично ей; она столь же в малой степени является понятием, созерцательным представлением, как и воззрением, и именно отсюда она протестует против разделения этих явлений. Элемент наглядности в искусстве отличается от чувственного восприятия, поскольку он постоянно соотносится с духом искусства. Искусство — это созерцание того, что не имеет конкретно-наглядного облика, понятийность без понятий. Но в понятиях искусство освобождает свой миметический, внепонятийный пласт. Современное искусство, осознанно или бессознательно, все же пробило брешь в догме наглядности. Истинным в доктрине наглядности остается то, что она подчеркивает в искусстве момент несоизмеримости, иррациональности, того, что не делится без остатка средствами дискурсивной логики, являющейся в действительности общим условием всех манифестаций искусства. Искусство сопротивляется понятию в той же степени, что и власти, но для такой оппозиции оно, как и философия, нуждается в понятиях. Его так называемая наглядность является апоретической, парадоксально противоречивой конструкцией — она хотела бы, как по мановению волшебной палочки, установить тождество между несовместимыми элементами, вступающими в столкновение друг с другом, сделать их идентичными, почему она и резко отстраняется от тех произведений искусства, которые не завершаются такого рода идентичностью. Слово «наглядность», заимствованное из учения о дискурсивном познании, в котором она обозначает содержание, которое формируется, так же свидетельствует о рациональном моменте в искусстве, как и скрывает этот момент, выделяя из него феноменальное и затем гипостазируя его. О том, что эстетическое созерцание представляет собой апоретическое понятие, свидетельствует работа «Критика способности суждения». В «Аналитике прекрасного» рассматриваются «моменты суждения вкуса». Кант говорит о них в одной из сносок к § 1: «Моменты, на которые эта способность суждения обращает внимание в своей рефлексии, я нашел, руководствуясь логическими функциями суждения (ведь в суждении вкуса все еще содержится отношение к рассудку)»¹. Это вопиющим образом противоречит тезису о том, что нравится всем вообще без понятия; удивительно, что эстетика Канта, поставив проблему этого противоречия, глубоко размышляя над ней, все же не разъяснила ее до конца. С одной стороны, Кант рассматривает суждение вкуса как логическую функцию и считает ее также неотъемлемой принадлежностью эстетического предмета, которому суждение должно быть адекватно; с другой — произведение искусства должно проявляться «без понятия», как объект простого созерцания, как будто оно не имеет ничего обще-

¹ Кант И. Критика способности суждения // Соч.: В 6 т. Т. 5. С. 203.

го с логикой. Но это противоречие в действительности присуще самому искусству как противоречие, свойственное его духовной и миметической природе. Однако притязания на обладание истиной, которая носила бы всеобщий характер, притязания, выдвигаемые каждым произведением искусства, несовместимы с чистой наглядностью. Насколько роковым является стремление придать искусству исключительно наглядный характер, можно видеть по возникающим последствиям. Это требование служит абстрактному в гегелевском смысле разделению созерцания и духа. Чем полнее должно раствориться произведение в своей наглядности, тем в большей степени дух определяется как сама «идея», становясь тем неизменным, что стоит за явлением. Те духовные моменты, которые устранены из структуры феномена, впоследствии гипостазированы в качестве его идеи. В большинстве случаев это приводит к тому, что интенции возвышаются в ранг содержания, тогда как созерцание соответствующим образом, параллельно этому процессу, переходит в сферу чувственно приятного. Однако официальное утверждение о неделимом единстве духовного и чувственного могло бы опровергнуть любое произведение классицизма, на которые это утверждение ссылается — именно в них видимость единства опосредуется средствами понятийности. Господствующая художественная модель носит обывательский характер, — согласно этим представлениям, форма художественного явления должна быть чисто наглядной, содержание — чисто понятийным, а различие между ними должно представлять собой жесткую дихотомию, наподобие той, что разделяет досуг и рабочее время. Никакая двойственность здесь не допускается. Именно это составляет исходный пункт для полемики, ставящей своей целью отказ от идеала наглядности. Поскольку эстетически являющееся не исчерпывается в созерцании, содержание произведений также не исчерпывается в понятии. В ложном синтезе духа и чувственности в эстетическом созерцании их подстерегает не менее ложная, жесткая полярность; представление, лежащее в основе эстетики созерцания, согласно которому в синтезе артефакта напряжение, являющееся его сущностью, уступает реально-предметному покою, носит предметно-вещный характер.

<Наглядность и понятийность; вещный характер>

Наглядность не является *characteristica universalis*¹ искусства. Она носит перемежающийся, непостоянный характер. Эстетики мало обращали внимания на это обстоятельство; одним из редких исключений среди них является почти забытый Теодор Мейер, указавший на то, что художественным произведениям не соответствует никакое чувственное созерцание того, о чем они говорят, и что предметная конкретность художественных произведений проявляется в их язы-

¹ универсальная характеристика (лат.).

ковой форме, а не в высшей степени проблематичном оптическом представлении, которые они должны создавать¹. Художественные произведения для своего воплощения не нуждаются в чувственном представлении, свою чувственно-конкретную форму они обретают в языке и посредством языка насыщаются внечувственными элементами, в соответствии с оксюмороном внечувственного созерцания. И в далеком от сферы понятий искусстве работает внечувственный момент. Теория, отрицающая это ради своей *thema probandum*², становится на сторону обывательски невежественных представлений, у сторонников которых для музыки, которая им нравится, всегда наготове выражение «улада слуха». Музыка именно в своих больших и выразительных формах содержит комплексы, которые могут быть поняты только посредством того, что не обладает чувственно-наглядной конкретностью, что не выражается в чувственно-наглядной форме, посредством воспоминания или ожидания, и в структуре которых присутствуют такого рода категориальные, понятийно-логические определения. Невозможно, например, интерпретировать достаточно далекие связи между проведением темы первой части «Героической симфонии» и экспозицией и крайне резкий контраст с ней, возникающий в результате появления новой темы, как так называемую сукцессивную (последовательную) форму — произведение интеллективно само по себе, не стесняясь этого обстоятельства, причем эта интеграция не наносит никакого ущерба регулируемому его закону. Различные виды искусства со временем настолько сблизилась друг с другом, что в искусствах изобразительных дело обстоит точно так же. Духовное опосредование произведения искусства, с помощью которого оно контрастирует с эмпирией, неосуществимо без привлечения средств дискурсивного измерения. Если бы произведение искусства было в строгом смысле слова наглядным, оно оставалось бы пленником случайности чувственно непосредственной данности, которой произведение искусства противопоставляет своего рода логичность. Качество и художественный уровень произведения определяются тем, насколько произведение в своем конкретном воплощении в результате работы над ним избавляется от случайности. Пуристское и тем самым рационалистическое разделение наглядно-созерцательного и понятийного порождено дихотомией рациональности и чувственности, осуществляемой и идеологически предписываемой обществом. Искусство должно было бы скорее противодействовать этому разделению посредством объективно заложенной в нем критики с помощью *effigie*³, в силу того, что искусство загнано на чувственный полюс, это разделение только подтверждается. Неистинное, против чего ополчается искусство, — это не рациональность, а ее жесткая противоположность особенному; если искусство «выковыривает» момент особенного как наглядность, оно

¹ Meyer Theodor A. Das Stilgesetz der Poesie. Leipzig, 1901, passim [см.: Мейер Теодор А. Стилистический закон поэзии].

² доказываемое положение, утверждаемая идея (лат.).

³ изображение (фр.).

отвергает эту оцепенелость, использует отходы общественной рациональности, чтобы отстраниться от нее. Чем в большей степени произведение, в соответствии с заповедями эстетики, является наглядным, тем больше опредмечивается его духовное начало, *χώρας*, как внешнее проявление, по ту сторону формирования являющегося, объективной реальности. За культом наглядности скрывается обывательское *convenu*¹ о теле, которое остается возлежать на канаве, в то время как душа воспаряет в небесные выси, — явление произведения, его внешний вид должны помогать человеку расслабиться, отдохнуть, восстановить силы для дальнейшей работы, дух же предоставляет веские свидетельства о том, что произведение выражает себя с помощью понятийных, как это принято называть, средств. Основное возражение против тоталитарных претензий дискурсивного, произведения искусства именно поэтому ожидают ответа и решения интересующих их вопросов, неизбежно при этом используя в своих целях понятия. Ни одно произведение не достигало когда-либо тождества чистой наглядности и обязательной всеобщности, которое традиционная эстетика рассматривает в качестве его априорной предпосылки. Учение о наглядности ложно потому, что оно приписывает искусству в феноменологическом плане то, что не является его задачей. Не чистота наглядного созерцания является критерием произведений искусства, а то, насколько глубоко они связаны с присутствующими им интеллектуальными моментами. При всем этом табу, накладываемое на те элементы произведений искусства, которые находятся вне сферы наглядности, имеет под собой известные основания. Элементы понятийности в произведениях влекут за собой оценочные отношения, а оценка противоречит произведению искусства. Оценки могут производиться в его рамках, но само произведение не выносит оценок, видимо, потому, что со времен античной трагедии оно представляет собой процесс переговоров, диалог. Если дискурсивный момент узурпирует главенствующую роль в произведении, то отношение произведения к тому, что существует вне его, становится слишком непосредственным и превращается в часть более общей структуры даже там, где оно, как у Брехта, гордится совершенно противоположным, — произведение обретает на самом деле позитивистский характер. Произведение искусства должно внести свои дискурсивные компоненты в структуру своих имманентных взаимосвязей, противодействуя тому направленному вовне апофантическому движению, которое развязывает дискурсивный момент. Это осуществляет язык авангардной лирики, проявляющей здесь присущую ей своеобразную диалектику. Совершенно очевидно, что произведения искусства могут залечивать раны, нанесенные им абстракцией, только путем повышения уровня абстракции, которая препятствует смешению понятийных ферментов с эмпирической реальностью, — понятие становится «параметром». Но искусство, как явление по природе своей духовное, совершенно не может быть чисто наглядным. Оно всегда

¹ общепринятое представление (*фр.*).

должно представлять собой и результат мыслительного процесса — оно само мыслит. Противоречащее всякому опыту произведений искусства преобладание учения о наглядности является отражением общественного овещствления. Оно приводит к созданию особой разновидности непосредственности, слепой по отношению к предметно-вещным пластам произведений искусства, которые играют конститутивную, основополагающую роль для их компонентов, имеющих не только вещное значение. Произведения искусства, как отмечал Хайдеггер, выступая против идеализма¹, используют вещи не только как их изобразители и живописатели. Их собственная объективация делает их вещами второго плана. Их повинующаяся имманентной логике структура, то, чем они стали в-себе, не постигается посредством чистого созерцания, чистой наглядности, и то, что проявляется в них, опосредуется через структуру; по отношению к ней их наглядные элементы не имеют существенного значения, и любой опыт произведений искусства должен «перешагивать» их наглядность. Если бы произведения искусства были только наглядными, то они производили бы впечатление несамостоятельного, подчиненного явления, действия без причины, по выражению Рихарда Вагнера. Овещствление, опредмечивание имеет существенное значение для произведения и противоречит их сущности как явлению; их вещный характер в не меньшей степени диалектичен, чем их наглядность. Но объективация произведений искусства никоим образом, как считал Фишер, уже усомнившийся в правоте Гегеля, не то же самое, что и их материал, она является результирующей игрой сил в произведении, родственной вещному характеру как синтез. Здесь существует некоторого рода аналогия с двойственным характером кантовской вещи как трансцендентной вещи-в-себе и субъективно конституированного предмета, закона его проявлений. Во-первых, произведения искусства являются вещами, занимающими определенное место в пространстве и времени; можно ли то же самое сказать о музыкальных пограничных формах, к которым следует отнести вымершую и вновь воскрешенную импровизацию, решить трудно; как бы то ни было, доведший момент произведений искусства всегда оказывает решающее влияние на момент вещный. Однако многое в импровизаторской практике говорит за это: их появление в эмпирическом времени, более того, то, что они позволяют распознать объективированные образцы, в большинстве своем конвенциональные. Ведь поскольку произведения искусства являются произведениями, они по сути своей выступают как вещи, опредмеченные в силу присущего им формального закона. То, что, например, в драме непосредственным объектом созерцания является постановка, спектакль, а не печатный текст, в музыке — живое звучание, а не ноты, свидетельствует о сомнительности и ненадежности вещного характера искусства, что не дает, однако, никаких оснований говорить о полном неучастии произведения искусства в мире вещей.

¹ *Heidegger Martin. Holzwege, 2. Aufl. Frankfurt a. M., 1952. S. 7 ff. [см.: Хайдеггер М. Лесовозные тропы].*

Партитуры почти всегда не только лучше исполнения, но и больше, чем только инструкции к исполнению; в гораздо большей степени они сами являются делом, вещью. Впрочем, оба понятия, обозначающие вещный характер произведения искусства, вовсе не отделены друг от друга. Реализация музыки, по крайней мере до недавнего времени, представляла собой межстрочную версию нотного текста. Фиксация с помощью букв или нот отнюдь не носит внешний характер по отношению к предметно-вещной стороне дела; благодаря ей произведение искусства обретает самостоятельность по отношению к своему первоисточнику, своему генезису — отсюда превосходство текста над его передачей. Хотя незафиксированное в искусстве, чаще всего чисто внешне, стоит ближе к миметическому импульсу, но в большинстве случаев не превышает, а отстает от зафиксированного, представляя собой остаточное явление устаревшей практики, во многом регрессивной. Новейший мятеж против фиксации произведений как их овеществления, например суррогатная замена мензуральной знаковой нотации невмографической системой, копирующей музыкальные акции, все еще сохраняет, по сравнению с самими этими акциями, значимость, это все овеществления старого типа. Правда, мятеж этот вряд ли получил бы такое широкое распространение, если бы произведение искусства не страдало свойственной ему вечностью. Только филистерски закосневшая вера в художника, артиста может не осознавать связи художественной вечности с общественной и тем самым не замечать ее неистинности, фетишизации того, что является в сущности своей процессом, отношением между моментами. Произведение искусства — это одновременно и процесс, и мгновение. Его объективация, условие его эстетической автономии, — это и своего рода окоченение, оцепенение. Чем больше в произведении искусства опредмечивается скрытый в нем общественный труд, чем в большей степени он вплоть до мельчайших деталей сорганизован, тем отчетливее слышится в произведении грохот пустой бочки, тем более чуждым становится оно самому себе.

<ВИДИМОСТЬ И ВЫРАЖЕНИЕ>

<Кризис видимости>

Эмансипация от понятия гармонии проявляется как восстание против видимости — мыслительная конструкция, образуя тавтологию, присуща выражению, которому она полярно противоположна. Но мятеж против видимости поднимается вовсе не ради игры, как на этот счет думал Бенъямин, хотя игровой характер всевозможных комбинаций, заменяющих фиктивные процессы развития, отрицать невозможно. В общем и целом, благодаря кризису видимости, игра получила возможность внедриться в структуру видимости, — то, что приемлемо для гармонии, которую создает видимость, отвечает и безмятежности, и безвредности игры. Искусство, ищущее спасения от видимости в игре, перемещается в стихию спорта. Сила кризиса, постигшего видимость, проявляется в том, что он затронул и музыку, *prima vista*¹ чуждой иллюзорности. В ней моменты фикции, художественного вымысла отмирают еще в их сублимированной форме, не только такие, как выражение несуществующих реально чувств, но и структурные, как фикция тотальности, невозможность реализации которой раскрывается до конца. В большой музыке, такой, как музыка Бетховена, далеко выходящей за границы искусства эпохи, так называемые празлементы, на которые наталкивается анализ, великолепнейшим образом зачастую играют совершенно ничтожную роль. Лишь когда они асимптотически сближаются с ничем, они как чистое становление растворяются в целом. Но в качестве различных частных форм они, однако, всегда снова хотят быть чем-то — мотивом или темой. Ничтожество элементарных определений увлекает интегральное искусство вниз, в аморфное; сила притяжения, влекущая туда, растет тем сильнее, чем выше уровень ее организации. Только аморфное дает произведению искусства возможности для интеграции. Благодаря законченности, отдалению от неформленной природы, момент природности, еще не оформленное, не артикулированное возвращается вновь. При ближайшем рассмотрении произведений искусства самые объективированные творения превращаются в какую-

¹ на первый взгляд (*итал.*).

то хаотическую массу деталей, тексты, в составляющие их слова. Как только возникает обманчивое желание непосредственно потрогать руками детали произведения искусства, они тут же расплываются, превращаясь во что-то неопределенное и неразличимое, — настолько они опосредованны. В этом проявляется эстетическая видимость, присущая структуре произведения искусства. Особенное, жизненно важный элемент произведений, улетучивается, под микроскопическим взглядом его конкретность испаряется. Процесс, в каждом произведении искусства выливающийся в нечто предметное, противится своей фиксации в конкретной данности, в «этом», и устремляется снова туда, откуда он начинался. Притязания произведений искусства на объективацию рушатся в них самих. Насколько глубоко внедрилась иллюзия в произведениях искусства, в том числе и тех, которые не копируют реальную действительность. Истина произведений искусства измеряется тем, удастся ли им усвоить не идентичное понятие, с его позиций случайное, в их имманентной необходимости. Их целесообразность нуждается в нецелесообразном. Через него в их собственную последовательность входит иллюзорное; видимость — это логика произведений. Их целесообразность должна прерываться посредством их «другого», чтобы существовать. Ницше подчеркнул это обстоятельство в своей, разумеется, проблематичной фразе о том, что в произведении искусства все с таким же успехом могло бы быть и другим, фраза эта справедлива, пожалуй, лишь в рамках установленной идиомы, определенного «стиля», который гарантирует широкий спектр вариаций. Если, однако, не относиться строго к имманентной законченности произведений, то видимость настаивает на них там, где они считают себя в наибольшей степени защищенными от нее. Они карают ее ложь, разрушая объективность, которую сами создают. Они сами, а не иллюзия, которую они пробуждают, являются эстетической видимостью. Иллюзорное начало художественных произведений воплощается в притязании быть целым. Эстетический номинализм привел к кризису видимости, поскольку произведение искусства хочет быть подчеркнуто содержательным. Аллергия на видимость обусловлена самим ходом вещей, реальным состоянием дел. Любой момент эстетической видимости влечет сегодня за собой эстетическую разногласицу, противоречия между тем, какую роль выполняет произведение искусства, и тем, чем оно является на самом деле. Его форма выражения, манера «держаться» увеличивает претензию на содержательность; оценивает оно эту содержательность исключительно негативно, но в позитивности его собственной формы выражения всегда присутствует жест, отражающий нечто большее, некий пафос, от которого даже произведение, радикальным образом лишенное пафоса, не может избавиться. Если бы вопрос о будущем искусства не был бы бесперспективным и не вызывал бы сомнений в своей технократичности, он, надо полагать, сводился бы к одному — сможет ли искусство пережить видимость? Образцовым случаем кризиса видимости явилось произошедшее сорок лет назад тривиальное восстание против костюма на театральной сцене. Гамлет во фраке, Лоэнг-

рин без лебеда. При этом, видимо, восставали не столько против попрания произведениями искусства господствовавших реалистических представлений, сколько против свойственной им образности, которую они не могли больше воплощать в жизнь. Начало «Поисков» Пруста следует интерпретировать как попытку перехитрить видимость, незаметно проскользнуть в монаду произведения искусства, не создавая насильственно его формальной имманентности и не мороча читателя с помощью образа вездесущего и всезнающего рассказчика. Проблема того, как начать и чем закончить произведение, указывает на возможность существования формальной теории эстетики, одновременно всеобъемлющей и материальной, которая рассматривала бы также категории продолжения, контраста, перехода, развития и «узла» и не в последнюю очередь стремилась бы выяснить, должны ли сегодня все произведения быть однородными по своей структуре или же обладать различной плотностью? Эстетическая видимость в XIX в. достигла степени фантазмагии. Произведения искусства уничтожали все следы своего производства; происходило это, видимо, потому, что выдвигавшийся на передний план позитивистский дух искусства проявлялся в той степени, в какой искусство должно было быть фактом и стыдилось того, благодаря чему его плотная непосредственность обнаружила бы себя как нечто опосредованное¹. Именно этому закону следовали произведения до самого последнего времени, до наступления эпохи «модерна». Их иллюзорный характер обрел абсолютность; вот какое явление скрывается за термином Гегеля «религия искусства», который творчество Вагнера, последователя Шопенгауэра, восприняло буквально. Затем современное искусство восстало против попыток видимости выдать себя за истинность, сделать вид, что она не является видимостью. В этом сошлись все усилия, направленные на то, чтобы путем неприкрытого вторжения в структуру произведений прорвать герметически закрытую систему его имманентных взаимосвязей, выявить процесс производства в продукте и установить определенные границы для процесса производства, а не его результата; впрочем, это намерение было не так уж чуждо великим представителям идеалистической эпохи. Фантазмагическая сторона произведений искусства, делавшая их неотразимыми, становится для них подозрительной не только в направлениях, связанных с так называемой «новой вещностью», в функционализме, но в не меньшей степени в таких привычных формах, как роман, в которых иллюзия волшебного фонаря, иллюзорная вездесущность рассказчика соединяется с претензией на создание как реально вымышленного, так и нереального в качестве художественного вымысла. Такие антиподы, как Георге и Карл Краус, отвергали роман, но и прорывающие его формальную имманентность комментарии, которые делали романисты Пруст и Жид, свидетельствуют о том же *malaise*², об антиромантичес-

¹ Adorno Theodor W. Versuch über Wagner, 2. Aufl. München u. Zürich, 1964. S. 90 ff. [см.: Адорно Т. В. Опыт о Вагнере].

² неблагополучие, затруднение (фр.).

ком настроении эпохи, носившем вполне целенаправленный, а отнюдь не общий, расплывчатый характер. Скорее, фантазмагорический аспект, усиливающий иллюзию в-себе-бытия произведений в чисто техническом плане, может рассматриваться как противоположность романтического произведения искусства, саботирующая посредством иронии фантазмагорический аспект. Он становится мучительно невыносимым, так как ничем не нарушаемое в-себе-бытие, в русле которого развивается чистое произведение искусства, несовместимо с его определением как рукотворного создания человека и тем самым а priori связанного с вещным миром. Диалектика современного искусства в принципе, по большому счету, заключается в том, что оно стремится сбросить с себя элементы видимости, как олени сбрасывают разросшиеся рога. Апории исторического развития искусства отбрасывают свою тень на самую возможность искусства. Антиреалистические течения в искусстве, как, например, экспрессионизм, также принимали участие в мятеже против видимости. Выступая против копирования внешних реалий, экспрессионизм стремился к неискаженному изображению реальных состояний души, приближаясь в этом к психограмме, графически фиксирующей результаты психологического исследования личности. Однако, последовательно осуществляя этот мятеж, произведения искусства отбрасываются на уровень простой вещиности, словно в наказание за их высокомерные претензии быть чем-то большим, нежели искусство. Новейший, в большинстве случаев детски невежественный псевдоморфоз искусства, стремящегося подражать науке, представляет собой наиболее яркий симптом такого регресса. Немалое число произведений современной музыки и живописи, при всей их беспредметности и внешней невыразительности, следовало бы объединить общим понятием «второй натурализм». Грубо физические процедуры, совершаемые с материалом, доступные обсчету калькуляции отношения между параметрами, бесцеремонно вытесняют эстетическую видимость, истину за пределы предустановленного им бытия. Но, исчезая в автономной структуре искусства, эстетическая видимость оставила после себя некую ауру как проявление объективирующейся в произведениях искусства человечности. Аллергия на эту ауру, от которой в наши дни не в силах избавиться никакое искусство, неотделима от внезапно вспыхивающей негуманности и жестокости. Такое новоявленное овеществление, регресс произведений искусства, отбрасывающий их к варварской буквальности того, что находит себе эстетическое выражение, и фантазмагорический грех — все это явления, неразрывно сплетенные друг с другом. Как только произведение искусства столь фанатично заботится о своей чистоте, что само сходит на этом с ума и выворачивает наружу то, что уже не может стать искусством, киноэкран или голый звуковой материал, оно становится врагом самому себе, прямым и ложным продолжением целесообразной рациональности. Эта тенденция вылилась в хэппенинг. То, что в мятеже было оправданным, являясь протестом против видимости как иллюзии, и его иллюзорные моменты, такие, как

надежда на то, что эстетическая видимость сможет вытащить сама себя из болота, ухватившись за собственную косичку, было сплавлено друг с другом воедино. Очевидно, что иллюзорность, внутренне присущая произведениям, не может быть очищена от элементов как всегда скрытого подражания реальности и тем самым от иллюзии. Ибо все, что содержится в форме и материалах, духе и содержании произведений искусства, переселилось в них из реальности, и здесь, в произведениях, лишилось своей реальности, став ее копией. Даже наиболее чистое эстетическое условие, явление, опосредовано реальностью как ее определенное отрицание. То, чем произведения искусства отличаются от эмпирии, их видимость, иллюзорность, формируется на материале эмпирии, в русле тенденции, направленной против нее. Если бы произведения искусства в угоду собственному понятию захотели бы абсолютно уничтожить эту обратную связь, они уничтожили бы свою собственную предпосылку. Бесконечная сложность искусства проявляется и в том, что хотя оно должно трансцендировать свое понятие, чтобы осуществить его, воплотить его в жизнь, однако там, где оно при этом уподобляется реалиям действительности, оно применяется к процессу овеществления, против которого само протестует, — ангажированность в наши дни неизбежно становится эстетической уступкой. Не находящая своего выражения часть иллюзии препятствует тому, чтобы снять антиномию эстетической видимости в рамках понятия абсолютного явления. Благодаря видимости, провозглашающей явление абсолюта в произведении, произведения не становятся таким явлением в точном смысле этого слова, как бы трудно ни было подлинно эстетическому опыту, имеющему дело с истинно художественными произведениями, верить в то, что произведения эти не содержат в себе абсолютного начала. Сама значительность произведения искусства порождает такую веру. То, в силу чего произведения являются средством развития истины, одновременно представляет собой и их главный грех, от которого искусство не может само освободиться. Оно влечит этот грех на себе и дальше, поскольку ведет себя так, словно все грехи ему отпущены. То, что, несмотря ни на что, терпеть последние остатки видимости по-прежнему мучительно, связано с тем, что и те произведения, которые отвергают видимость, лишены возможности оказывать реальное политическое воздействие, мысль о котором первоначально, в русле дадаизма, вдохновляла эту концепцию. Сама миметическая манера, посредством которой герметические произведения выступают против буржуазного для-другого-бытия, становится соучастником благодаря видимости чистого в-себе-бытия, не будучи способной освободиться от того, что впоследствии разрушает эту видимость. Если бы не опасения насчет идеалистического недопонимания ситуации, можно было бы назвать это законом каждого произведения, что вполне соответствовало бы принципам эстетической законности, состоящей в том, что произведение уподобляется своему собственному объективному идеалу — ни в коем случае не идеалу художника. Мимесис произведений искусства — это сходство с

самим собой. Этот закон существует — одно- или многозначно — с того момента, как начинает создаваться любое произведение; любое произведение, благодаря своей структуре, обязано следовать ему. Произведения искусства в силу автономии своей формы не дают абсолютному внедряться в нее, как если бы они были символами. Эстетические образы подчиняются запрету на образность. Именно в этом смысле эстетическая видимость и ее высшее следствие в виде герметического произведения и является истинной. Герметические произведения утверждают трансцендентное по отношению к ним не как бытие в более высокой сфере, а в результате их бессилия и ненужности в эмпирическом мире подчеркивают также присущий их содержанию момент неустойчивости, брэнности. Башня из слоновой кости, в презрении к которой одураченные граждане демократических стран объединились с вождями стран тоталитарных, в стойко и последовательно сохраняющемся миметическом импульсе как тождестве с самим собой, содержит ярко выраженные просветительские элементы; наполняющий такое искусство сплин является более верным осознанием реальности, нежели доктрины, исповедующие идею ангажированного или дидактического произведения искусства, регрессивный характер которых совершенно очевиден по глупости и тривиальности якобы открытых ими истин. Поэтому радикальное современное искусство, несмотря на все огульные приговоры, которые выносятся ему со всех сторон различными силами, преследующими свои политические интересы, вправе называться прогрессивным не только благодаря разработанной им художественной технике, но и в результате содержащейся в нем истины. Но отражающие наличное бытие произведения искусства выходят за рамки наличного бытия не в силу изображаемых в них реалий наличного бытия, а благодаря их языку. Подлинные произведения искусства еще способны что-то сказать, если отказываются от видимости во всем ее объеме — от фантазмагорической иллюзии до последних, едва заметных следов ауры. Напряжение, с каким предпринимается усилия с целью очистить произведения от того, что через их посредство выражает лишь носящая случайный характер субъективность, невольно придает их собственному языку еще большую рельефность и выразительность. Именно язык имеет в виду термин «выражение» применительно к произведениям искусства. Со всем основанием именно там, где он применяется дольше и выразительнее всего, в качестве обозначения манеры музыкального исполнения, он не требует ничего специфически выраженного, никаких особых выражений состояния души. В противном случае термин *espressivo*¹ можно было бы заменить словами, обозначающими те или иные настроения и чувства, требующие своего выражения. Композитор Артур Шнабель попытался сделать это, но попытка не увенчалась успехом.

¹ с выражением (*итал.*).

<Видимость, смысл, tour de force>

Ни одно произведение искусства не обладает полной, неурезанной целостностью, любое из них должно лживо уверять окружающих в обратном, в результате чего оно вступает в коллизию с самой собой. Находясь в конфронтации с антагонистической реальностью, эстетическая целостность, противопоставляющая себя этой реальности, становится видимостью и в силу имманентных причин. Художественная обработка произведений искусства заканчивается видимостью, их жизнь должна была бы совпасть с жизнью составляющих их моментов, но эти моменты вносят в произведения гетерогенные компоненты, и видимость становится обманом. В действительности любой более пристальный анализ обнаруживает в эстетической целостности элементы фиктивности, вымысла, состоящие в том, что отдельные компоненты не соединялись в единое целое произвольно, что они включались в данное единство по указанию извне, что эти моменты изначально были запрограммированы на создание целостности, в силу чего они и не являются истинными моментами. Многие в произведениях искусства уже не является тем, чем оно являлось прежде, — как только какой-либо элемент, какое-либо явление входит в пространство произведения, оно препарируется; это делает эстетическое примирение эстетически неубедительным. Видимостью произведение искусства является не только в качестве антитезы наличному бытию, но и по отношению к тому, чего оно хочет от самого себя. Произведение потерпело поражение от несогласованности, разноголосицы. Как явление, в-себе-сущее, произведения искусства посредством существующих в них смысловых взаимосвязей создают сами себя. Структура этих взаимосвязей есть органон видимости, присутствующей в произведениях. Но, интегрируя их, сам смысл, создающий целостность, утверждается произведением искусства как реально существующий, имеющийся в наличии, хотя в действительности его не существует. Смысл, который создает видимость, принимает участие в создании иллюзорности произведения в качестве высшей инстанции. Несмотря на это, видимость, присущая смыслу, не является полным определением смысла. Ведь смысл произведения искусства в то же время содержится и в фактическом материале; он заставляет проявиться то, что обычно противится наглядному выражению. Оформление произведения искусства, его структурирование, позволяющее сгруппировать его моменты таким образом, чтобы они целенаправленно и осмысленно сообщали сведения, напрямую соотносящиеся с определенным содержанием, подчинено именно этой цели, и весьма трудно отделить с помощью критического зондирования эту цель от утверждающего начала, от видимости реальности смысла так аккуратно и бережно, чтобы это удовлетворило философскую мысль, опирающуюся на понятия. Еще в тот момент, как искусство обвиняет скрытую сущность, которую оно заставляет проявить-

ся, в нереальности, такое отрицание, являющееся мерилom искусства, создает не существующую в данной ситуации сущность — сущность возможности; смысл содержится в отрицании смысла. То, что со смыслом, когда бы он ни проявлялся в произведении искусства, соединяется видимость, составляет предмет озабоченности и печали для всего искусства; это приносит ему тем более мучительную боль, чем удачнее созданная художественная структура внушает мысль о наличии в ней смысла; печаль эта усиливается восклицаниями типа «О, если бы это случилось!». Печаль эта — тень принимающего какие угодно формы гетерогенного, наличного бытия, которое она стремится изгнать. В произведениях со счастливой судьбой печаль предвосхищает отрицание смысла в произведениях неудавшихся, оборотную сторону страстного стремления, тоски. Произведения искусства без слов дают понять, что они существуют «как бы» условно, что они представляют собой грамматическое подлежащее, за которым ничего нет, которое не существует; ни с чем, что существует в реальном мире, его нельзя наглядно соотнести. Являясь в формальном отношении утопией, искусство склоняется под тяжким грузом эмпирии, от которой оно отделяется как искусство. Иначе его совершенство, его законченность была бы звуком пустым. Видимость произведений искусства родственна с прогрессом интеграции, которого они должны были требовать от самих себя и благодаря которому их содержание кажется непосредственно существующим. Теологическим наследием искусства является секуляризация откровения, идеала и границ любого произведения. Смешивать искусство с откровением означало бы бессознательно, некритически повторять в теории его неизбежно фетишизированный характер. Искоренение всяческих следов откровения в искусстве унизило бы искусство до повторения с неотличимой похожестью того, что существует в реальности. Смысловая структурная взаимосвязь, единство, целостность организуется произведениями искусства, потому что она не существует в реальности, и в качестве организованного явления она отрицает в-себе-бытие, ради которого и предпринимается организация этой целостности, — в конце концов, самого искусства. Любой артефакт работает против самого себя. Произведения, задуманные как *tour de force*¹, как некий цирковой номер наподобие выступления эквилибриста, обнаруживают способность, присущую всему искусству, — осуществление невозможного. Невозможность любого произведения искусства определяет поистине еще более простое, нежели *tour de force*. Критика элементов виртуозности, произведенная Гегелем², который, однако, восхищался музыкой Россини, дожившая до наших дней, обратившись в ненависть по отношению к Пикассо, тайно удовлетворяет требованиям жизнеутверждающей идеологии, которая затушевывает антиномичный характер искусств и всех его созданий, — произведения, которые нравятся сторонникам утверждающей существующую реальность идео-

¹ проявление силы, ловкости, умения (фр.).

² См.: Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3. С. 286.

логии, почти всегда ориентированы на принцип, согласно которому большое искусство должно быть простым, — принцип, которому *tour de force* бросает вызов. К не самым плохим сторонам технико-эстетического анализа, по которым можно судить о его плодотворности, относится то, что он вскрывает обстоятельства, благодаря которым произведение становится *tour de force*. Единственно на стадиях занятий искусством, пользующихся статусом экстерриториальности по отношению к понятию культуры, идея *tour de force* отваживается проявиться в неприкрытом виде; видимо, на этом основана симпатия между авангардом и мюзик-холлом или варьете, благодаря этому происходит сближение экстремальных проявлений искусства в их противостоянии срединной сфере искусства, пичкающей читателя или зрителя психологизмом, изображением внутреннего мира, которое благодаря своему сходству, своей близости с культурой обнаруживает, чем должно быть искусство, каковы его задачи и обязанности. В силу принципиальной неразрешимости своих технических проблем такое искусство болезненно остро ощущает эстетическую видимость; наиболее резко это проявляется, пожалуй, в вопросах художественного изображения, при исполнении музыкальных произведений или постановке пьес. Верно интерпретировать их — значит сформулировать их как проблему, то есть осознать те невыполнимые требования, касающиеся взаимоотношения формы и содержания, которые произведения предъявляют исполнителям. Исполнитель, доносящий произведение искусства до зрителя или слушателя, обнаруживая в них *tour de force*, должен найти ту точку равновесия, нейтрального отношения к произведению, где скрывается возможность невозможного. Из-за антиномичности произведений их полностью адекватная интерпретация, собственно говоря, невозможна, любая интерпретация неизбежно подавляет какой-либо из противоречащих ей моментов. Высшим критерием исполнения является то, насколько оно способно, не прибегая к такому подавлению, стать ареной конфликтов, подчеркнута резко выявившихся в *tour de force*. Задуманные как *tour de force* произведения являются видимостью, поскольку они вынуждены выдавать себя за то, чем они, по сути своей, не являются и являться не могут; они стараются исправить этот дефект, подчеркивая собственную невозможность, — в этом оправдание элемента виртуозности в искусстве, осуждаемого до тупости ограниченной эстетикой психологизма. Наиболее подлинные по своим художественным достоинствам произведения искусства могли бы представить образцы *tour de force*, реализации нереализуемого. Бах, которого вульгарный психологизм хотел бы конфисковать, сделав своим достоянием, был виртуозом совмещения несовместимого. Его композиции представляют собой синтез принципов гармонического многоголосия, основанного на басовом регистре, и полифонического мышления. Это органично вписывается в логику развития аккорда, развития, которое, однако, как чистый результат голосоведения освобождается от тяготеющего над ним груза гетерогенности; это придает творчеству Баха уникальную легкость, способность воспарять в небеса. Не менее веские дока-

зательства парадоксальности *tour de force* могло бы представить и творчество Бетховена, показывающее, как из ничего возникает что-то, являющееся эстетически-конкретной проверкой делающей свои первые шаги гегелевской логики.

<О спасении видимости; гармония и диссонанс>

Иллюзорный характер произведений искусства получает внутреннее опосредование через их собственную объективность. Поскольку текст, картина, музыка фиксируются, произведение действительно существует и только имитирует свое становление и содержание; даже самые острые конфликты и столкновения, которые происходят в ходе процесса, протекающего в рамках эстетического времени, носят фиктивный характер, будучи раз и навсегда предопределенными в произведении; в действительности эстетическое время носит в отношении времени эмпирического, которое нейтрализует его, до известной степени индифферентный характер. За парадоксальностью *tour de force*, выражающейся в способности делать невозможное возможным, кроется, однако, всего лишь эстетическая парадоксальность, сводящаяся к вопросу — как делание может дать возможность проявиться несделанному, как то, что по определению не является реальным, может тем не менее быть реальным. Это допустимо лишь по отношению к содержанию как чему-то отличному от видимости; но ни в одном произведении искусства содержание не выражается иначе, как посредством видимости, в форме видимости. Поэтому центральной задачей эстетики должно было бы стать спасение видимости, от которого заветы категорически заявленные права искусства и оправдание его притязаний на истину. Эстетическая видимость хочет спасти то, что деятельный дух, создавший и носителей видимости, артефакты, извлек из того, что он низвел до уровня своего материала, того, что существует «для другого». Но при этом он подчиняет себе то, что намерен спасти, если только он не производит спасаемое; спасение посредством видимости само является видимостью, иллюзией, и его бессилие произведение искусства принимает на себя в силу своей иллюзорности. Видимость не является *characteristica formalis* произведений искусства, она носит материальный характер, представляя собой след того ущерба, который произведения хотели бы устранить. Только в той степени, в какой содержание искусства является неметафорически реальным, искусство, сделанное, отбрасывает видимость, которая и обеспечивает его сделанность. Если искусство ведет себя, вопреки этому, так, будто оно, благодаря тенденции к наглядной изобразительности, реально является тем, чем оно кажется, то оно превращается в надувательство, свойственное *trompe l'oeil*¹, становясь

¹ изображение, поразительно похожее на действительность, обманчивый вид (*фр.*).

жертвой именно того присущего ему момента, который оно хотело бы замаять; на этом основано то, что некогда было названо объективностью, материальностью (*Sachlichkeit*). Ее идеалом была бы такая обработка произведений искусства, не желающих ни в чем казаться не тем, чем они являются на самом деле, в результате которой внешнее проявление произведения и его идеал, то, чем оно хочет быть, потенциально совпадали. Однако ни в результате сформированности произведения, ни с помощью иллюзии или благодаря тому, что произведение искусства тщетно пытается выломать решетку своей иллюзорности, за иллюзорностью не остается, пожалуй, последнее слово в произведении. Но даже придание произведению более объективного, вещного характера не поможет ему освободиться от оболочки видимости. Поскольку их форма и их адекватность практическим целям явления не идентичны, произведения, даже в тех случаях, когда в задачи их формальной структуры вовсе не входит создание иллюзии, все же представляют собой видимость по отношению к реальности, от которой они отличаются по определению, как произведения искусства. В то время как произведения искореняют присущие им моменты видимости, в них тем не менее усиливается, пожалуй, момент видимости, возникающий в силу самого их существования, которое посредством интеграции концентрируется, превращаясь в явление-в-себе, которым произведения, как вещи сотворенные, рукотворные, не являются. Известно, например, что сейчас уже нельзя исходить из какой-либо заранее заданной формы, что необходимо отказаться от пустых фраз, украшательства, остатков общепринятых, повсеместно распространенных формальных приемов, что произведение искусства должно организовывать себя, так сказать, «снизу». Но ничто не гарантирует произведению искусства заранее, после того как оно в силу присущему ему развития в свое время взорвало традиционные формы, что оно вообще станет целостным явлением, что его *tombra disjecta*¹ как-нибудь соединятся. Это побудило художников заранее, за кулисами творческого процесса — театральный термин здесь вполне уместен — так сформировать средствами своей художественной техники все частные моменты создаваемого произведения, чтобы они смогли осуществить тот переход к целому, который возведенная в абсолют случайность деталей, как правило, отрицала после ликвидации всего, что было заранее организовано и сформировано. Тем самым видимость подчиняет себе своих заклятых врагов. Пробуждается обманчивое ощущение, что все это — не обман, что присущие произведению диффузные, чуждые личностному началу Я черты и внесенная в них предустановленная тотальность находились в гармонии друг с другом априори, тогда как сама гармония ставится и режиссируется извне; что процесс создания произведения представляется как естественный результат органичного развития самого произведения, от самых низших до самых высших его структур, тогда как процесс этот по-прежнему, как и встарь, предопределен указаниями

¹ разъятые члены (*лат.*).

«сверху»), без которых вряд ли можно себе представить духовную направленность произведения. Традиционно иллюзорность произведений искусства связывается с присущим им чувственным моментом, особенно в данной Гегелем формулировке чувственной видимости идеи. Эта точка зрения на видимость находится всецело под влиянием традиционных платоновско-аристотелевских представлений о видимости чувственного мира здесь, в земной реальности, и о сущности, или чистом духе, как истинном бытии там, в потустороннем мире. Но ведь видимость произведений искусства проистекает из их духовной сущности. Самому духу как отделенному от своего другого, своего инобытия, самостоятельного по отношению к этому другому и в этом для-себя-бытии непостижимому присуща иллюзорность; дух во всех своих проявлениях, *χωρίς*, конкретно-вещного, материального обладает одной особенностью — он возвышает не-сущее, абстрактное до уровня сущего; в этом заключается момент истины, присущий номинализму. Искусство подвергает испытанию иллюзорность духа как *suī generis* сущности, ловя дух на слове в его претензии быть сущим и представляя его как сущее. Это в гораздо большей степени, чем раздражение чувственному миру посредством эстетически чувственного, отказу от которого учило искусство, вынуждает искусство признать видимость. Дух между тем является не только видимостью, но и истиной, он не только представляет собой обман со стороны в-себе-сущего, но и отрицание всего ложного в-себе-бытия. Момент небытия в-себе-бытия и его отрицания входит в произведения искусства, которые не воплощают дух непосредственно как материально-чувственное, конкретно-вещное явление, а становятся духом только через взаимоотношения их чувственных элементов. Поэтому иллюзорность искусства является в то же время его метексисом (причастностью) по отношению к истине. Бегство некоторых современных форм искусства в область случайного можно истолковать как продиктованный отчаянием ответ на повсеместность, вездесущность видимости — случайное должно перейти в целое без предварительно установленной гармонии, изначально стабилизирующей псевдоструктуры (*das Pseudos der prästabiliertter Harmonie*). Тем самым произведение искусства, с одной стороны, становится жертвой слепой закономерности, уже неотличимой от его тотальной детерминированности «сверху», а с другой — целое передается под юрисдикцию случайности и диалектика взаимоотношений отдельного и всеобщего, частного и целого низводится до уровня видимости, причем результатом этого процесса отнюдь не становится целое. Достигшая своего совершенства иллюзорность деградирует, превращаясь в хаотически законное явление, в котором случайность и необходимость вновь готовят свой злосчастный заговор. Искусство, избавившись от видимости, не получает над ней никакой власти. Иллюзорность произведений искусства является причиной того, что постижение произведений противоречит кантовскому понятию познания, сформулированному в рамках идеи чистого разума. Произведения искусства являются видимостью постольку, поскольку они выражают вовне свое внутреннее содержа-

ние, дух, и познаваемы они лишь в той степени, в какой, вопреки запрету в «Критике чистого разума» в разделе об амфиболии (смещении эмпирического применения понятий с трансцендентальным), познается их внутреннее содержание. В кантовской критике способности эстетического суждения, которая выступает столь субъективно, что о внутреннем содержании эстетического объекта речи не идет, это виртуально обдуманно в форме понятия телеологии. Кант подчиняет произведение искусства идее по-себе-и-в-себе-целесообразного, вместо того чтобы передоверить их единство исключительно субъективному синтезу, осуществляемому познающим. Художественный опыт, как опыт такого целесообразного, зависит от чисто категориального формирования хаотического посредством субъекта. Гегелевский метод, состоящий в том, чтобы опираться на структуру эстетических объектов и не принимать во внимание их субъективные влияния как случайное, подвергает испытанию кантовский тезис — объективная телеология становится каноном эстетического опыта. Первостепенное значение объекта в искусстве и познание его творений изнутри представляют собой два аспекта одного и того же явления. В соответствии с традиционным различием вещи и явления произведения искусства ввиду присущей им тенденции, направленной против собственной вещности, в конечном счете вообще против овеществления, относятся к области явлений. Но в них явление носит сущностный характер, оно не индифферентно по отношению к сущности; в них само явление принадлежит к области сущности. Оно поистине характеризует тезис, в котором реализм и номинализм у Гегеля опосредуют друг друга, у них сущность должна являться, а явление носит сущностный характер, одно не существует для другого, но является его имманентным условием. В соответствии с этим ни то ни другое, безразлично что думает по этому поводу автор произведения, не зависит ни от наблюдателя, ни даже от трансцендентального апперцептирующего субъекта; ни одно произведение искусства нельзя описать и объяснить в категориях коммуникации. Видимость произведения искусства являются в результате того, что они помогают тому, чем они сами быть не могут, то есть обрести второе, модифицированное бытие; явлением они становятся потому, что то несуществующее в них, ради чего они существуют, благодаря эстетической реализации становится пусть даже нецелостным бытием. Но достичь идентичности сущности и явления для искусства столь же мало возможно, как и познания реальности. Сущность, которая переходит в явление и накладывает на него свой отпечаток, постоянно взрывает его; то, что является в силу своего определения как являющееся по отношению к являющемуся, всегда представляет собой внешнюю оболочку. Эстетическое понятие гармонии и все сгруппированные вокруг него категории стремились опровергнуть это. Они надеялись на сглаживание различий между сущностью и явлением как бы из соображений такта; в старом, откровенном словоупотреблении это обозначалось такими терминами, как «ловкость художника». Эстетическая гармония никогда не осуществляется, возможны лишь полировка и равновесие; внутри всего того,

что в искусстве по праву может быть названо гармоничным, продолжает жить безнадежность и разлад¹. В произведениях искусства в силу их конституции должно растворяться все гетерогенное их форме, в то время как они, однако, являются формой единственно по отношению к тому, что они хотели бы заставить исчезнуть. Тому, что в них хочет явиться, они препятствуют в силу собственных априорных качеств. Они должны прятать это, но против этого восстает идея их истины до тех пор, пока они упраздняют гармонию. Без напоминания о противоречии и неидентичности гармония была бы эстетически неравнозначна, подобно тому как по мысли, высказанной Гегелем в работе о различии, идентичность можно представить себе вообще как такую только в связи с неидентичным. Чем сильнее произведениями искусства овладевает идея гармонии являющейся сущности, тем меньше может она удовлетворить их. Вряд ли возможно обобщить слишком различные вещи в исторически-философском плане, если вывести антигармонические жесты Микеланджело, позднего Рембрандта, Бетховена в последнем периоде творчества не из их субъективно мучительного развития, а из динамики самого понятия гармонии, наконец, из его недостаточности. Диссонанс — это истина, стоящая выше гармонии. Понимаемая в строгом смысле слова, гармония, согласно ее собственным критериям, оказывается недостижимой. Ее устремления удовлетворяются только тогда, если такая недостижимость выступает как часть сущности; то есть присходит то, что встречается в так называемом позднем стиле выдающихся художников. Этот стиль, выходя далеко за рамки индивидуального творчества, обладает подающей пример силой, силой исторической приостановки эстетической гармонии вообще. Отказ от классицистского идеала — это не смена стиля и уж вовсе не смена зловещего чувства жизни, а результат взаимодействия коэффициентов трения гармонии, которая представляет в виде материального воплощения примиренного начала то, чем она не является, и тем самым нарушает собственный постулат о являющейся сущности, на который ориентирован именно идеал гармонии. Освобождение от него является развитием истины искусства.

<Выражение и диссонанс>

Мятеж, поднятый против видимости, недовольство искусства самим собой присуще ему как притязание на обладание истиной с незапамятных времен. То, что искусство выражало потребность всех когда-либо использовавшихся материалов в диссонансе, что эта потребность подавлялась только жизнеутверждающим влиянием общества, с которым эстетическая видимость заключила союз, говорит о том же. Диссонанс равносителен выражению, и созвучное, гармоничес-

¹ *Adorno Theodor W. Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie // Neue Rundschau, 78 (1967). S. 586 ff. [см.: Адорно Теодор В. К вопросу о классицизме «Ифигении» Гёте].*

кое хочет устранить его, умиротворяя. Выражение и видимость — в первую очередь антитезы. Если выражение вряд ли можно представить себе иначе, как выражение страдания, и радость проявила себя как чувство, противящееся всякому выражению, может быть, потому что никакой радости еще нет, а блаженство не требовало бы выражения, то выражению в искусстве присущ имманентно момент, посредством которого, как одного из его конституирующих начал, оно защищается от своей имманентности, повиняясь закону формы. Выражение искусства действует миметически, причем выражение, свойственное живым людям, — это выражение боли. Черты выражения, которые намертво запечатлены в произведениях искусства, если автор не хочет, чтобы они были тусклыми и бесцветными, представляют собой демаркационные линии, отделяющие от видимости. Но так как они в качестве произведений искусства все же остаются видимостью, конфликт между видимостью, формой в самом широком понимании этого слова и выражением не доводится до конца и носит непостоянный, меняющийся характер в зависимости от исторической ситуации. Миметический образ действий, позиция по отношению к реальности по эту сторону жесткого, неизменного противопоставления субъекта и объекта становится посредством искусства, органа мимесиса с тех пор, как на мимесис наложено табу, жертвой видимости и, в дополнение к автономии формы, носителем и исполнителем этой видимости. Развитие искусства — это развитие некоего *quid pro quo*¹: выражение, посредством которого внеэстетический опыт наиболее глубоко проникает в произведения, становится прообразом всего фиктивного в искусстве, как будто бы на том самом месте, где оно является наиболее незащищенным и открытым в отношении реального опыта, культура строже всего следит за тем, чтобы граница не была нарушена. Выразительные возможности произведений искусства со всеми их оттенками и переходами уже не отражают непосредственно явления живой жизни. Нарушенные и видоизмененные, они становятся выражением самого содержания произведения как вещи — раньше всего это зафиксировал термин *musica ficta*². Вышеупомянутое *quid pro quo* не только нейтрализует мимесис, но и вытекает из него. Если миметическое начало искусства не подражает чему-либо, а делается тождественным самому себе, то произведения искусства берут на себя осуществление именно этой функции. Они не имитируют с помощью своих выразительных средств душевные движения отдельных людей, равно как и чувства своих авторов; там, где они посредством этого процесса определяют себя в сущностном плане, они как подражания, копии подпадают под действие того самого опредмечивания, которому противится миметический импульс. В то же время в художественном выражении выносятся исторический приговор мимесису как архаической линии поведения, показывается, что такая функция, осуществляемая непосредственно на практике, не является функцией по-

¹ недоразумение, путаница (*лат.*).

² вымышленная, фиктивная музыка (*лат.*).

знания, и то, что уподобляется самому себе, не становится тождественным, что вмешательство посредством мимесиса закончилось неудачей, — в результате этого убежищем мимесиса становится искусство, действующее миметически, точно так же, как, объективируя этот импульс, оно впитывает в себя критику, направленную в его адрес.

<Субъект – объект и выражение>

В то время как выражение в качестве одного из существенно важных моментов искусства редко вызывало какие-либо сомнения — даже современный страх перед выражением подтверждает его значение и относится, собственно, ко всему искусству в целом, — его понятие, подобно большинству основных эстетических понятий, не соглашается с теорией, которая хочет сформулировать его: то, что качественно противоположно понятию, с очень большими трудностями сводится к понятию, форма, в рамках которой что-то можно мысленно себе представить, отнюдь не индифферентна в отношении предмета мышления. В историко-философском плане выражение, используемое искусством, будут вынуждены интерпретировать как компромисс. Выражение нацелено на транссубъективные явления, оно есть форма познания, которое, в силу того что оно некогда предшествовало полярности субъекта и объекта, не признает эту полярность как состояние, установившееся навсегда, окончательно и бесповоротно. Но уникальность его проявляется в том, что оно стремится осуществить такое познание в состоянии полярности как акте для-себя-сущего духа. Эстетическое выражение есть опредмечивание беспредметного, которое осуществляется таким образом, что выражение посредством своего опредмечивания становится вторым пластом беспредметности, тем, что выражается артефактом, а не является имитацией субъекта. С другой стороны, именно объективизация выражения, которая совпадает с искусством, нуждается в субъекте, которого она создает и чьи миметические побуждения, выражаясь буржуазным языком, использует. Выразительным искусство является тогда, когда его устами, субъективно выраженная, говорит объективная реальность — печаль, энергия, тоска. Выражение — плачущее лицо произведений. Они открывают его тем, кто отвечает им взглядом, даже в тех случаях, когда они проникнуты весельем и радостью или воспевают *vie opportune*¹ рококо. Если бы выражение было простым дублированием субъективных чувств, значение его было бы ничтожным; об этом очень убедительно свидетельствует насмешка художников над произведением, явившимся результатом ощущения, переживания, а не творческого изобретения, творческой фантазии. Выражение ориентировано скорее не на такие чувства, а на отражение внехудожественных явлений и ситуаций. В них уже осаждаются и говорят о себе исторические

¹ безмятежно-уютная жизнь (фр.).

процессы и функции. Образцовым примером в этом отношении является творчество Кафки, секрет неотразимого обаяния которого объясняется тем, что он вновь преобразует такое выражение в являющееся, в события, происходящие в произведении, зашифровывая выражение внехудожественных вещей и ситуаций в художественном явлении, в являющемся. Только при этом Кафка становится вдвойне загадочным, так как образовавшийся осадок, получивший выражение смысл снова лишен смысла, это естественная история, естествознание, через которую ничто не поможет перебраться, чтобы осадок этот, достаточный бессильный, смог выразить себя. Подражанием искусство является лишь как подражание объективному, отринувшему всяческую психологию выражения, которое впервые было замечено сознанием в мире и которое продолжает жить исключительно только в художественных образах. Посредством выражения искусство отгораживается от для-другого-бытия, столь жадно поглощающего выражение, и заявляет о себе — в этом осуществление его миметической функции. Художественное выражение — это не аналог обычному выражению, высказыванию или формулировке.

<Выражение как характер языка>

Такой мимесис представляет собой идеал, преследуемый искусством, а не отражает его практический образ действий, как и его отношение к способам и характеру выражения. От художника экспрессия приобретает мимику, высвобождающую выраженное в нем; если выраженное становится зримо осязаемым содержанием души художника, а произведение искусства — его отражением, его копией, то произведение дегенерирует, превращаясь в нечеткую, смазанную фотографию. Шубертовский пессимизм проявляется не в якобы пессимистическом звучании его музыки, проникнутой настроениями безнадежности и смирения, не в том, что было у него на душе, словно произведение способно хоть что-то сказать об этом, а в той печальной констатации — «такие дела!», о которой музыка оповещает мир жестом полного бессилия; именно он, этот жест, и является ее выражением. Оно воплощено в языковом характере искусства, в корне отличного от языка как средства общения, медиума. Можно было бы предаваться спекулятивным размышлениям на тему о том, не являются ли языковой характер и язык вещами, не совместимыми друг с другом; со времен Джойса проза прилагает все усилия, чтобы дезавуировать дискурсивный язык вне действия или, по крайней мере, подчинить его формальным категориям до такой степени, что его конструкция стала бы неузнаваемой, что до известной степени объясняется, как нам думается, стремлением нового искусства преобразовать коммуникативный язык в язык миметический. В силу своего двойственного характера язык в одно и то же время является формообразующим элементом искусства и его смертельным врагом. Этруссские вазы

виллы Джулиа являются в высшей степени говорящими, но их речь несоизмерима ни с одним из сообщающих, несущих информацию языков. Истинный язык искусства — безъязычен, и момент безъязыкости поэзии играет куда более важную роль, чем ее сигнификативное начало, которого до конца не лишена и музыка. То языкоподобное, что присутствует в вазах, ближе всего соприкасается с непреложным бытием некоей самости, с тем «я — здесь» или «это — я», которое не было выхвачено идентифицирующим мышлением из сплетения взаимозависимых сил и факторов сущего, а возникло куда раньше. Нам так и кажется, что носорог, этот немой зверь, говорит: «Я — носорог». Строка Рильке «ведь здесь нет ни одной черточки, которая тебя б не видела»¹, которой восхищался Беньямин, зафиксировала с почти непревзойденной выразительностью этот несигнификативный язык произведений искусства: выражение — это взгляд художественных произведений. Их язык гораздо старше языка сигнификативного (обозначенного), но он еще далеко не исчерпал своих возможностей — произведения искусства, формирующиеся в подчинении требованиям субъекта, словно всякий раз повторяются, показывая, как он рождается, в каких муках вырывается на свет. Они обладают выражением не там, где они сообщают о субъекте, а там, где их охватывает трепет при виде праистории субъективности, праистории одушевления; любое изображение дрожи, переданной с помощью художественного образа, производит невыносимое впечатление, ибо это суррогат того подлинного трепета. Этим показывается родство, сближающее произведение искусства с субъектом. Родство это не пресекается, ибо в субъекте продолжает жить та праистория, о которой говорилось выше. Эта связь постоянно возобновляется на протяжении всей истории. Только субъект пригоден в качестве инструмента выражения, тем более что сам он, воображающий себя непосредственным, является существом опосредованным. Но там, где выраженное уподобляется субъекту, где движения души носят субъективный характер, они в то же время являются и безличностными, аперсональными — входя в целостность Я, они не растворяются в нем. Выражение произведений искусства не представляет собой то субъективное, что присуще субъекту, собственное выражение которого — нечто меньшее, чем его отпечаток; нет ничего выразительнее, чем глаза животных — чем глаза обезьян, которые, кажется, на самом деле в реальности грустят о том, что они не люди. Переживания, игра страстей и чувств, переносимые в произведения, которые благодаря своим интеграционным возможностям присваивают их себе, остаются в эстетическом континууме заместителями внеэстетической природы, однако в качестве ее отражений они теряют свою жизненную конкретность. Эту двойственность регистрирует любой подлинно эстетический опыт, с несравненной яркостью это отражено в кантовском описании чувства возвышенно-

¹ *Rilke Rainer Maria. Sämtliche Werke, hg. von E. Zinn, Bd. I. Wiesbaden, 1955. S. 557 («Archaischer Torso Apollos»)* [*Рильке Райнер Мария. Полн. собр. соч. Т. 1 («Архaisкий торс Аполлона»)*].

го как трепета, порождаемого ощущением природы и свободы. Такая модификация является, без малейшего размышления о духовном, конституирующим актом одухотворения в любом искусстве. Позднейшее искусство лишь дает дальнейшее развитие этому процессу, однако он уже присутствует в модификации мимесиса посредством художественных образов, если только он не осуществляется благодаря самому мимесису этой как бы физиологической праформы духа. Модификация несет на себе часть вины за аффирмативную (жизнеутверждающую) сущность искусства, ибо она так же смягчает боль с помощью воображения, как и делает ее покорной посредством духовной тотальности, в которой она исчезает, оставаясь в реальной действительности неизменной.

<Господство и понятийное познание>

Как бы сильно искусство ни было отмечено всеобщим отчуждением, увеличивающим его потенциал, в наименьшей степени его отчужденность выразилась в том, что все в искусстве прошло через сферу духа и все в нем очеловечено без насилия. Искусство колеблется между идеологией и тем, что Гегель относит к автономному царству духа, истиной сознания самого себя. Пусть дух и впрямь владычествует над ней, в своей объективации он освобождается от своих целей, предусматривающих обладание властью. По мере того как эстетические творения создают континуум, целиком являющийся духом, они становятся видимостью заторможенного в-себе, в реальности которого исполняются устремления субъекта, которые в результате этого ослабевали бы. Искусство исправляет понятийное познание, ибо оно, отколотое от процесса понятийного познания, осуществляет то, что это познание тщетно ожидает от бесплотного, лишённого жизненной конкретности отношения субъект — объект, — то, что в субъективном деянии раскрывается объективное. И деяние это искусство не откладывает на неопределенный срок, не переносит в область бесконечного. Оно вытребует его у своей собственной конечности ценой своей иллюзорности. Посредством одухотворения, радикального покорения природы, покорения самого себя, искусство представляет покорение природы как покорение другого. То, что утверждается в произведении искусства вопреки субъекту, как нечто постоянное, прочное, как чуждый ему рудиментарный фетиш, отстаивает неотчужденное; но то, что происходит в мире, что выживает в нем в качестве неидентичной природы, становится материалом покорения природы и орудием общественного господства — и вот это-то и отчуждается. Выражение, с которым природа наиболее глубоко просачивается в искусство, не является простым буквальным отражением природы, это — напоминание о том, чем выражение само по себе не является и что, однако, не конкретизировалось иначе, как посредством его «Как?».

<Выражение и мимесис>

Опосредование выражения произведений искусства через их одухотворение, совпавшее в эпоху раннего экспрессионизма с творчеством его крупных представителей, влечет за собой критику того примитивного дуализма формы и выражения, на который, как и традиционная эстетика, ориентировалось сознание и некоторых истинных художников¹. Нельзя сказать, что эта дихотомия была лишена всяческих оснований. Преобладание выражения, с одной стороны, формальный аспект — с другой, особенно в искусстве прошлых эпох, представлявшем надежное убежище порывам чувств, — все это вряд ли удастся отрицать, какие бы дискуссии ни велись на эту тему. Между тем оба момента внутренне взаимно опосредованы. Там, где произведения не проходят тщательной обработки, где они не оттачиваются формально, они лишаются именно той экспрессивности, ради которой и освобождаются от работы и напряжения, с которыми создается форма; а так называемая чистая форма, отрицающая выражение, не более чем пустышка. Выражение — феномен, возникающий в результате интерференции, представляющей собой технологическую функцию (*Funktion der Verfahrensweise*) в не меньшей степени, чем миметическую. Мимесис же, в свою очередь, определяется плотностью технического процесса, имманентная рациональность которого внешне выглядит как противодействующая выражению. Воздействие, оказываемое целостным произведением, эквивалентно его красноречивости, умению того «оратора», устами которого оно обращается к миру; это вовсе не суггестивное воздействие, возникающее только в силу внушения; да и само внушение, впрочем, родственно миметическим процессам. Это приводит к субъективной парадоксальности искусства — продуцировать слепое (выражение) из рефлексии (посредством формы); и слепое не рационализировать, а вообще только эстетически производить его; «делать вещи, о которых мы не знаем, что они такое». Эта обострившаяся сегодня до степени конфликта ситуация имеет долгую предысторию. Гёте, говоря об осадке абсурдного, о несоизмеримом в любом художественном производстве, приблизился к современному пониманию соотношения сознательного и бессознательного; в равной степени он предчувствовал будущее, когда третируемая сознанием как бессознательная сфера искусства станет областью того самого сплина, с которым она отождествляла себя в эпоху второго романтизма, со времен Бодлера, превратившись во встроенную в стихию рациональности и как бы самоуничтожающую резервацию. Но ссылки на это отнюдь не означают, что с искусством покончено, — тот, кто аргументирует таким образом против «модерна», механически придерживается дуализма формы и выражения.

¹ См.: *Adorno Theodor W. Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs.* Wien, 1968. S. 36 [*Адорно Теодор В. Берг. Мастер мельчайшего перехода*].

То, что для теоретиков искусства является не чем иным, как логическим противоречием, знакомо художникам и развивается в ходе их работы — обладание миметическим моментом, которое призывает, разрушает и спасает его произвольность. Произвол в произвольном представляет собой жизненный элемент искусства, способность к нему есть надежный критерий художественных возможностей, причем фатальность такого движения никоим образом не маскируется. Художники знают эту способность как присущее им чувство формы. Это превращает категорию опосредования в проблему, рассматриваемую Кантом, сводящуюся к вопросу, каким образом искусство, для Канта явление абсолютно непонятное, субъективно несет в себе тот момент всеобщего и необходимого, который, согласно «Критике чистого разума», принадлежит исключительно дискурсивному познанию. Чувство формы есть в то же время слепая и обязательная рефлексия реальности, на которую она вынуждена опереться; закрытая от самой себя объективность, которая выпадает на долю субъективной миметической способности, черпающей, в свою очередь, силы из своей противоположности, рациональной конструкции. Слепота чувства формы соответствует необходимости реального положения вещей. В иррациональном моменте выражения для искусства заключается цель всякой эстетической рациональности. В задачу искусства входит, вопреки всем установленным нормам и правилам, выявление как неизбежной природной необходимости, так и хаотической случайности. Случайности, в которой проявляется необходимость фиктивного момента, искусство не дает выразиться самостоятельно, оно намеренно фиктивно впитывает в себя случайное, чтобы тем самым ослабить свои субъективные опосредования. Оно скорее совершает в отношении случайности справедливость, бродя ощупью во мраке по путям своей необходимости. И чем вернее и преданнее оно следует велениям необходимости, тем непрозрачнее становится оно для самого себя. Искусство окутывается мраком. Его имманентный процесс содержит в себе что-то от блуждающей лозоходца. Следуя за движениями руки, мимесис представляет собой осуществление объективности, автоматическое письмо, на которое, например, возлагал свои надежды тот же Шёнберг, вдохновляясь вынашиваемой им утопией, чтобы достаточно скоро натолкнуться на тот факт, что напряженность, существующая между выражением и объективацией, не сглаживается в рамках идентичности. Нет ничего среднего между самоцензурой потребности выражения и компромиссами, на которые соглашается конструкция. Объективация проходит сквозь экстремальные крайности. Не связанная никакими требованиями вкуса, никаким художественным рассудком, потребность выражения соединяется с наготой рациональной объективности. С другой стороны, мышление художественного произведения о самом себе, его *poesis poeseos*¹, не поддается никакой мелочной опеке, никакому вождению на помочах, никакой заранее предписанной иррациональности. Эстетическая рациональность дол-

¹ мысль о мысли, чистое мышление Бога о самом себе (по Аристотелю) (греч.).

жна непосредственно, с завязанными глазами, «обрушиться» в процесс формообразования, а не управлять им извне, в виде рефлексии по поводу произведения искусства. Умны ли, глупы ли произведения по способу своего создания, по своей художественной технике, мысли, которые высказывает о них автор, не имеют к этому никакого отношения. Такой имманентный практический разум надежно, вплоть до мельчайших деталей, в каждый момент изолирует искусство Беккета от поверхностной рациональности, но разум этот ни в коем случае не является прерогативой современного искусства, он столь же ясно прослеживается в сокращениях позднего Бетховена, в отказе от чрезмерных и в этом смысле иррациональных добавлений. Художественные же произведения низкого пошиба, особенно «бренчащая» музыка, наоборот, проникнуты внутренне присущей им глупостью, реакцией на которую в современную эпоху стал не в последнюю очередь идеал зрелости, совершеннолетия искусства, вышедшего наконец из-под родительской опеки. Апория мимесиса и конструкции заставляет произведения искусства объединять радикализм с разумной осмотрительностью, не создавая апокрифических, специально для этого придуманных вспомогательных гипотез.

<Диалектика внутреннего мира; апории выражения>

Но разумная осмотрительность не выводит за рамки апории. Исторически одним из истоков бунта против видимости является аллергия на выражение; если где-то в искусстве это проявляется, то здесь вступает в игру отношение между поколениями. Экспрессионизм стал образом «Отца». Эмпирические данные подтверждают, что несвободные, приверженные традициям, конвенционалистски настроенные, агрессивнореакционного склада люди испытывают склонность к тому, чтобы отвергнуть «интрацепцию», саморефлексию, разумную осмотрительность, здравое суждение о себе в любой художественной форме, в любом образе и тем самым отрицать и выражение как таковое из-за его «слишком человеческих» свойств. Те же люди на фоне всеобщей отчужденности от искусства с особой озлобленностью выступают против современного искусства, «модерна». Психологически они действуют, подчиняясь власти защитных механизмов, с помощью которых слабо сформированное Я отторгает все, что могло бы ослабить с таким трудом обретенную функциональную способность, что могло бы прежде всего нанести ущерб его нарциссизму. Позиция, о которой идет речь, есть позиция «intolerance of ambiguity»¹, нетерпимости в отношении амбивалентности, направленная против всего, что не поддается без остатка под общий знаменатель; в конечном счете, против всего открытого, не предрешенного заранее никакой инстан-

¹ нетерпимость к двойственности, двусмысленности (англ.).

цией, против самого опыта. Вплотную за миметическим табу стоит табу сексуальное — недопустима никакая влага, искусство становится гигиеничным. Некоторые из его направлений становятся на этот путь, ведя охоту за ведьмами в борьбе с выражением. Антипсихологизм «модерна» изменяет свою функцию. Когда-то была прерогатива авангардизма, выступавшего против «югендстиля» и погруженного во внутренний мир реализма, он постепенно социализируется и становится на службе внешней действительности. Категория внутренней настроенности, согласно тезису Макса Вебера, восходит к протестантизму, который ставил веру выше дела, выше творений рук человеческих. И если внутренняя настроенность, о которой говорил еще Кант, означала также протест против гетерономно предписанного субъектом порядка, ей изначально было присуще равнодушие по отношению к этому порядку, готовность оставить его без изменений, таким, каков он есть, и повиноваться ему. Это соответствовало происхождению внутренней настроенности из процесса труда — она должна была воспитать тот антропологический тип, который из чувства долга, почти добровольно, становится работником наемного труда, в котором нуждается новый способ производства и к которому его принуждают установившиеся в обществе производственные отношения. С ростом бессилия самодовлеющего, существующего лишь для самого себя субъекта, внутренняя настроенность вполне последовательно целиком превратилась в идеологию, в призрак, фантом внутреннего мира, царства души, где тихие и незаметные в стране люди без всякого ущерба для себя обладают тем, в чем им отказывает общество; тем самым внутренняя настроенность, ставшая идеологией, обретает все более призрачный и бессодержательный характер. С этим искусство уже не хочет больше мириться. Но все же момент внутренней настроенности, погруженности во внутренний мир души вряд ли можно отделить от него. В. Беньямин сказал как-то: «Начхать мне на внутреннюю настроенность». Эта чеканная фраза была направлена против Кьеркегора и связанной с ним профессиональной «философии внутренней жизни», название которой для теолога было столь же неприемлемым, как и слово «онтология». Беньямин имел в виду абстрактную субъективность, которая беспомощно порывается стать субстанцией. Но его тезис так же мало представляет всю истину, как и абстрактный субъект. Дух — в том числе и собственный дух Беньямина — должен уйти в себя, чтобы иметь возможность отрицать это в-себе. Эстетически это можно было бы продемонстрировать на примере противоположности между Бетховеном и джазом, которую некоторые музыканты уже не способны расслышать. Бетховен, хотя и модифицированный, но все же поддающийся определению, представляет собой полный опыт внешней жизни, вновь и вновь возвращающийся во внутренний мир, так же, как и время, жизненная среда музыки, является внутренним смыслом; *popular music*¹ во всех своих разновидностях существует по эту сторону такой сублимации, являя со-

¹ поп-музыка (англ.).

бой соматический стимулятор и, в силу этого, в условиях эстетической автономии носит регрессивный характер. Внутренняя настроенность причастна также и к диалектике, хотя и иначе, чем у Кьеркегора. С ее ликвидацией ни один из руководствующихся идеологическими установками человеческих типов не пробился наверх — это удалось тому, кто вовсе не ориентировался на потребности личностного Я; кому Дэвид Рисмен дал определение в формуле «outer-directed»¹. В соответствии с этим на категорию внутренней настроенности в искусстве ложится ответ примиренности. И действительно, еретичество радикально экспрессивных произведений выглядит как преувеличенный поздний романтизм по отношению к пустопорожней болтовне тех, кто стремится повернуть ход развития вспять. Эстетический отказ от конкретно-вещной, прагматической реальности, каким является произведение искусства, нуждается не в слабом, приспособляющемся к обстоятельствам Я, оно жаждет сильного Я. Только автономное Я способно критически отнестись к самому себе и разорвать пути своих иллюзорных пристрастий. Это невозможно себе представить, пока миметический момент подавляется извне, неким овнешненным эстетическим сверх-Я, а не исчезает и сохраняется в его конфронтации со своим антиподом в лице объективации. В то же время, однако, видимость в выражении проявляется ярче всего, так как выражение выступает как лишенная видимости и тем не менее подходит под категорию эстетической видимости; пламя безжалостной критики вспыхнуло по адресу выражения как проявления театральщины. Миметическое табу, один из главных компонентов буржуазной онтологии, распространилось в управляемом мире на сферу, которая, следуя духу терпимости, была зарезервирована для мимесиса, и со спасительной ясностью обнаружило в ней ложь человеческой непосредственности. Но помимо этого эта аллергия служит разжиганию ненависти к субъекту, который, как бы в виде компенсации, выступает тем более открыто и уверенно, чем бессильнее и функционально более зависимым он становится, проявляя в выражении ложное сознание уже в силу того, что оно, как выражающееся, создает иллюзию равнозначности, которой оно было лишено. Но эмансипация общества от господства преобладающих в нем производственных отношений имеет своей целью реальное создание субъекта, возникновению которого до сих пор препятствовали эти отношения, и выражение — это не просто плод заносчивости и высокомерия субъекта, а жалоба на собственную несостоятельность в качестве шифра своих возможностей. Пожалуй, аллергия на выражение обретает свое глубочайшее обоснование в том, что что-то в нем, еще до всякого эстетического оформления, склонно ко лжи. Выражение априори является подражанием. Ему присуща иллюзорная, скрытая вера в то, что в тот момент, когда произносится или выкрикивается, оно становится, лучше сказать, магическим рудиментом, верой в то, что Фрейд полемически назвал «всевластием мысли». Но выражение не навсегда остается пленником

¹ руководимый извне (англ.).

магических чар. То, что в выражении обретается дистанция по отношению к взятой в плен непосредственности страдания, изменяет его так же, как исторгаемый из груди рык ослабляет ощущение невыносимой боли. Полностью объективированное в языке выражение живет долго, однажды сказанное практически никогда не умолкает, ни злое, ни доброе, ни лозунг «окончательное решение», ни надежда на примирение. Обретенное языком вплетается в ткань человеческого существования, даже того, которое еще не состоялось и которое проявляется в языке, в силу своей беспомощности, вынуждающей обращаться к помощи языка. Субъект, ковляющийся вслед за своим овеществлением, ограничивает его посредством миметического рудимента, заместника здоровой, неущербной жизни посреди жизни неполноценной, преобразованной субъектом в идеологию. Теснейшее переплетение обоих моментов выражает суть апории художественного выражения. Нельзя в общих чертах судить о том, какое выражение является рупором овеществленного сознания, — то, которое превращает все выраженное в своего рода *tabula rasa*¹, или же выражение, лишённое выражения, которое отвергает овеществленное сознание. Аутентичное, подлинное искусство знает выражение невыразимого, плач без слез. Откровенное же отрицание выражения, свойственное новому практическому взгляду на вещи, напротив, прекрасно вписывается в систему универсального приспособления и подчиняет антифункциональное искусство принципу, который можно было бы обосновать единственно посредством функциональности. Этот вид реакции не замечает в выражении все неметафорическое, неорнаментальное; и чем безогляднее произведения искусства открываются для выражения, тем больше они становятся протоколами выражения, обращая вовнутрь практически-материальную вещественность. По меньшей мере в таких произведениях, какие, например, создавал Мондриан, одновременно враждебных выражению и откровенно заявляющих о себе самих как о произведениях математизированных, со всей очевидностью ясно, что они так и не завершили процесс, ведущийся над выражением, не вынесли окончательного приговора. Если уж субъекту больше не дозволяется говорить самому, непосредственно, за него — согласно идее «модерна», не связанного принципом абсолютной конструкции, — должны говорить вещи, их отчужденная и поврежденная, нарушенная форма.

¹ чистая страница (лат.).

<ЗАГАДОЧНОСТЬ, ПРАВДИВОСТЬ, МЕТАФИЗИКА>

<Критика и спасение мифа>

Эстетика не должна осознавать произведения искусства как герменевтические объекты; на современном уровне развития следовало бы осознать их непостижимость. То, что без малейшего сопротивления формулируется в виде абсурдных лозунгов, принимающих форму расхожих клише, следовало бы исследовать с помощью теории, которая задумалась бы над проблемой истинности произведения. Это неотделимо от одухотворения произведений искусства как их контрапункта; он, по выражению Гегеля, составляет эфир произведений, сам дух в его всеприсутствии, а не содержит в себе никакого намерения загадать загадку. Ведь как отрицание природопокоряющего начала дух произведений искусства не выступает как дух. Он вспыхивает в направленных против него законах, в веществе. Ни в коем случае не в самых современных из наполненных духом произведениях искусства. Свое спасение искусство обретает в акте, в ходе которого дух в искусстве отрицает самого себя. Искусство сохраняет верность священному трепету не благодаря тому, что оглядывается назад. Оно скорее является его наследником. Дух произведений искусства продуцирует этот трепет посредством его проявления в материально-конкретных вещах. Тем самым искусство участвует в процессе реального исторического развития, согласно закону Просвещения, который гласит: то, что когда-то казалось реальностью, под воздействием самосознания гения переходит в сферу воображения и надолго обосновывается в ней, при этом отчетливо осознавая собственную нереальность. Исторический путь искусства, содержанием которого явилось его одухотворение, привел как к критике мифа, так и к его спасению; то, о чем вспоминает воображение, укрепляется с его помощью в своих возможностях. Такое двойственное развитие духа в искусстве — история, отраженная в понятии искусства, описывает скорее как явление эмпирическое. Неудержимое движение духа в направлении того, что от него отнимают, говорит о наличии в искусстве того, что было утрачено еще в глубокой древности.

<Миметическое и нелепое>

Мимесис в искусстве — явление до-духовное, противоположное духу, и в то же время опять-таки именно оно воспламеняет дух. В произведениях искусства дух стал их конструктивным принципом, однако он не удовлетворяет своему телосу (цели) лишь там, где он возникает из того, что необходимо сконструировать, из миметических импульсов, где он сливается с ними, а не диктует им свою суверенную волю. Форма объективирует отдельные, единичные импульсы только в тех случаях, когда она следует за ними туда, куда они устремляются, сиюсь вырваться из собственных рамок. Только это и является метексисом произведения искусства к процессу примирения. Рациональность произведений искусства становится духом единственно в силу того, что она тонет в том, что полярно противоположно духу. Не сглаживаемое никаким произведением разногласие между конструктивным и миметическим, представляющее собой как бы наследственный грех эстетического духа, имеет своим коррелятом элемент дурашливости и клоунады, присущий даже самым значительным произведениям, художественная ценность которых в весьма большой степени зависит от того, что они не собираются маскировать это явление под слоем грима. Неудовлетворенность классицизмом любого вида и толка вызвана тем, что он вытесняет этот момент из поля своего зрения; искусство, согласно канонам классицизма, не должно ему доверять. В процессе одухотворения во имя художественной зрелости и освобождения от опеки эта дурашливость акцентируется еще резче; и чем больше ее собственная структура благодаря ее гармоничности и непротиворечивости становится похожа на структуру логическую, тем более явным становится отличие этой логичности от той, что господствует вне искусства, превращаясь в пародию на нее, и чем разумнее произведение по своей формальной конституции, тем глупее и дурашливее оно по меркам реального разума. Но глупость произведения искусства — это в какой-то мере и своего рода суд над этой рациональностью; суд над тем, что она, став в ходе общественной практики самоцелью, превращается в иррациональное и безумное, в средство для достижения целей. Глупость в искусстве, которое нехудожественные натуры чувствуют лучше, чем те, кто наивно живет в искусстве, и скудоумие абсолютизированной рациональности осыпают друг друга взаимными обвинениями; впрочем, к счастью, и секс, рассматриваемый с точки зрения самосохраняющейся практики, представляет собой точно такую же глупость, на которую тот, кто не находится во власти этого влечения, может так зло и язвительно показывать пальцем. Дурашливость — это осадок миметического в искусстве, та цена, которую искусство платит за свою герметическую изоляцию. И на стороне филистера, выступающего против нее, всегда существует некое постыдное право. Этот момент, как чуждый форме непроницаемый осадок, как нечто варварское, становится в

искусстве олицетворением всего плохого, всего скверного, если он не рефлексивирует относительно самого себя в процессе создания художественной формы. Если этот момент остается на уровне детского восприятия и утверждается, где это только возможно, в этом качестве, то уже ничто не удержит его от скатывания на уровень скалькулированного fun¹ культурной индустрии. Искусство в самом своем понятии предполагает китч, понимаемый в социальном аспекте в том смысле, что оно, исходя из намерения сублимировать данный момент, выдвигает в качестве предпосылки этого процесса привилегию образования и классовые отношения; за это оно подвергается наказанию в виде fun. Однако глупые, дурашливые моменты произведений искусства находятся ближе всего к их лишенным интенций слоям, и поэтому в крупных произведениях они ближе всего к их тайне. Дурацкие сюжеты, как, например, сюжеты опер «Волшебная флейта» и «Вольный стрелок», благодаря музыке содержат в себе больше правды, больше истины, чем «Кольцо Нибелунгов», в котором серьезное сознание рассматривает явления во всей их целостности и полноте. В элементе клоунады искусство утешающе вспоминает о праистории, вершившейся в животном прамире. Человекообразные обезьяны в зоопарке совершают совместные действия, похожие на выходки клоунов. То понимание, с которым дети относятся к клоунам, сродни пониманию искусства, которое взрослые стремятся вытравить так же, как и понимание по отношению к животным. Виду «человек» не удалось настолько отрешиться от своего родства с животным миром, чтобы оно вновь и вновь упорно не давало знать о себе, наполняя при этом человека ощущением счастья; язык маленьких детей и язык животных выглядят удивительно похожими. Как клоуны похожи на животных, так и обезьяны похожи на людей; сочетание животное-глупец-клоун составляет один из основных пластов искусства.

<Cui bono?>

Если всякое произведение искусства как вещь, отрицающая вещный мир, априори становится бессильным, когда оно должно обрести законность перед лицом этого мира, оно не может просто отказаться от этой законности ради этой априорности. Удивляться загадочности искусства нелегко тому, для кого искусство не является источником удовольствия, как для человека, чуждого искусству, или исключительным, необычным состоянием, как для знатока искусства, для кого оно представляет собой субстанцию собственного опыта; но эта субстанция требует от него сохранить верность моментам искусства, верить в них и не отступать от занятых позиций в тех случаях, когда опыт искусства сотрясает основы их существования. Предчувствие этого охватывает того, кто знакомится с произведениями искусства в той

¹ здесь: смехачество, развлекательность, забава, развлечение, предмет шутки (англ.).

среде или в так называемых культурных ситуациях, для которых произведения искусства являются чуждыми или неисоизмеримыми с их принципами. И тогда они предстают нагими на суд своего *cui bono?*¹, от которого их защищает лишь дырявая крыша родной культуры. В таких ситуациях бесцеремонный вопрос, игнорирующий табу, наложенное на эстетическую зону, вопрос о качестве произведений, ставится поистине роковым; если рассматривать качество произведений целиком извне, то его сомнительность полностью раскрывается изнутри. Загадочный характер произведений искусства намертво срывается с историей. Именно благодаря ей они постоянно, вновь и вновь становятся загадками, и, наоборот, именно одна лишь история, создавшая произведениям искусства непререкаемый авторитет, не задает им мучительного вопроса об их *raison d'être*². Условием загадочного характера произведений является не столько их иррациональность, сколько их рациональность; чем больше подчиняются они заранее составленному плану, тем более рельефно проявляется их загадочность. Благодаря форме произведения уподобляются языку, и кажется, будто в каждом из своих моментов они сообщают лишь что-то одно, ограниченное и определенное значение которого тут уже ускользает от понимания.

<Загадочность и понимание>

Все произведения искусства и все искусство в целом — это загадка; данное обстоятельство издавна приводило теорию искусства в замешательство. Тот факт, что произведения что-то говорят и в то же мгновение скрывают сказанное, и составляет суть загадочного характера искусства в языковом аспекте. Загадочный характер искусства обезьянничает по-клоунски; когда человек погружается в произведения искусства, когда он создает их, дает им развернуться во всю силу, загадочный характер искусства делается невидимым; когда же человек покидает сферу искусства, он нарушает договор, заключенный им со свойственным ему контекстом, в результате чего искусство вновь ведет себя как *spirit*³. Есть еще одна причина, по которой стоило изучать людей, лишенных художественного чутья и вкуса, — дело в том, что в них загадочный характер искусства отражается особенно ярко и выразительно, вызывая у них реакцию, граничащую с полным отрицанием искусства, побуждая их к крайне резкой бессознательной критике искусства и оснований его истинности, кои воспринимаются как воплощение «неправильного» поведения. Людям, лишенным художественного чутья, невозможно объяснить, что такое искусство; они не в состоянии соединить интеллектуальное постижение сути вещей и явлений со своим опытом живой жизни. Принцип реальности оцени-

¹ кому от этого польза? (лат.)

² разумное основание, смысл (фр.).

³ призрак, привидение (англ.).

вается ими настолько высоко, что он просто налагает табу на эстетическое поведение; подстегнутая культурной апробацией искусства амузия, нечувствительность к искусству, часто переходит в агрессию и не в последнюю очередь именно она побуждает сегодня обыденное, массовое сознание к разыскуствлению искусства. В загадочном характере искусства элементарно может убедиться так называемый немзыкальный человек, который не понимает «языка музыки» и воспринимает его лишь как какую-то галиматью, с удивлением спрашивая себя, что может означать весь этот шум; разница между тем, что слышит он и что слышит человек, посвященный в тайны музыки, и составляет суть загадочного характера искусства. Но загадочная сущность распространяется не только на музыку, непостижимость которой делает ее чуть ли не абсолютно ясной. На всякого, кто не рассматривает произведение в русле его конкретной специфики, картина или стихотворение глядят такими же пустыми глазами, как и музыка на немзыкального человека, и именно этот пустой и вопрошающий взгляд и становятся достоянием познания и интерпретации произведений искусства, когда исследователь и интерпретатор хотят разглядеть их глубинную суть, а не просто скользить взглядом по поверхности; не замечать пропасти — плохая защита от падения в нее; и как бы ни стремилось сознание оградить себя от опасности погружения в безумие, роковая возможность этого всегда потенциально существует. На вопросы, почему что-то становится предметом подражания или почему о чем-то рассказывается так, будто это реально происходящие события, хотя это далеко не так и только искажает реальную действительность, нет ответа, который убедил бы того, кто задал такие вопросы. Перед вопросом «к чему все это?», содержащим в себе упрек в практически-реальной бесцельности искусства, произведения искусства беспомощно умолкают. На возражение же, что фиктивное, то есть основанное на вымысле, повествование могло бы сказать обстоятельнее и точнее о сущности общественных отношений, чем строго придерживающееся фактов протоколирование, можно было бы ответить, что именно это и есть дело теории, для чего нет необходимости ни в какой фикции, ни в каком вымысле. Правда, это проявление загадочного характера искусства как его беспомощности перед лицом некоторых псевдопринципиальных вопросов вписывается в более широкий материально-практический контекст — точно такое же обескураживающее впечатление производит и вопрос о смысле жизни¹. Легко спутать смущение, вызываемое такого рода вопросами, с их неотразимостью, с невозможностью оспорить их; уровень их абстракции весьма далек от того, что без малейшего сопротивления было подведено под общий знаменатель, отсюда от внимания ускользает сам предмет вопроса. Загадочный характер искусства не связан с проблемой понимания произведений искусства, заключающейся в том, чтобы объективно, на основе внутреннего опыта, постижения их из-

¹ *Adorno Theodor W. Negative Dialektik, 2. Aufl. Frankfurt a. M., 1967. S. 352 ff.* [*Адорно Теодор В. Негативная диалектика*].

нутри, еще раз как бы создать их заново, о чем свидетельствует музыкальная терминология, для которой интерпретация произведения связана с их исполнением, передающим внутренний смысл произведения. Само понимание представляет собой перед лицом загадочного характера искусства проблематичную категорию. Тот, кто стремится понять произведения искусства через присущую им имманентность сознания, их-то как раз и не понимает, и чем более растет понимание произведения, тем более крепнет и ощущение его недостаточности, его ослепленность чарами искусства, которым противостоит его собственная истина. Если тот, кто выходит из сферы действия искусства или вообще никогда не входил в нее, с чувством враждебности регистрирует наличие в нем загадочного характера, то в русле художественного опыта загадочность эта обманчиво исчезает. Чем лучше исследователь или интерпретатор понимает произведение искусства, тем больше оно может раскрыть свою загадку в одном из измерений, но тем менее ясным станет вопрос о его основоопределяющей загадочности. Особенно резко она вновь бросится в глаза в ходе самого пристального и углубленного изучения искусства, накопления художественного опыта. Как только произведение раскрывается полностью, именно тогда и наступает время задавать вопросы, требующие рефлексии; именно тогда произведение отдалается от интерпретатора, чтобы в конце концов вторично обрушиться с вопросом «Что это такое?» на того, кто уверенно полагает, будто выяснил до конца положение дела. Но как основополагающий фактор загадочный характер искусства познается там, где он отсутствует; произведения искусства, которые без остатка растворяются в созерцании и мысли, — это не произведения искусства. При этом слово «загадка» — отнюдь не общее, расхожее выражение, каким в большинстве случаев является слово «проблема», применять которое в сфере эстетического следовало бы лишь в строгом смысле, в связи с имманентной структурой произведений. В не менее строгом смысле произведения искусства являются загадками. Потенциально в них заложено решение, объективно же найти его невозможно. Всякое произведение искусства представляет собой загадочную картинку, но только такого рода, что оно всегда словно дразнит отгадчика, издевается над ним, заранее гарантируя поражение созерцающего его реципиента. Картинка-загадка повторяет в шутке, в дразнилке то, что произведения искусства произносят всерьез. Специфика их сходства с картинкой-загадкой выражается в том, что скрываемое ими, как письмо Эдгара По, обнаруживает себя и в результате этого обнаружения прячется. Язык, который еще в до-философскую эпоху описывал эстетический опыт, с полным основанием говорит, что, если человек что-то понимает в искусстве, это не значит, что он понимает искусство. Сведения, которыми располагает такой знаток, свидетельствуют одновременно об адекватном понимании дела и о тупом непонимании загадки, о равнодушии к сокрытому, потаенному. Тот, кому все просто и понятно в области искусства, для кого там нет ничего неясного и загадочного, рассматривает искусство как нечто само собой разумеющееся — таков конечный результат всех

его разысканий. Когда человек пытается подойти к радуге как можно ближе, вплотную, она исчезает у него на глазах. Прототипом этого явления, прежде всех прочих искусств, является музыка, вся сплошная загадка и тем не менее ясная до очевидности. Разрешить эту загадку нельзя, можно лишь расшифровать ее форму — именно в этом и заключается философия искусства. Только тот понимает музыку, кто слушает ее так же отчужденно, как и немзыкальный человек, и с таким же доверием, с каким Зигфрид слушал язык птиц. Но понимание не уменьшает загадочного характера искусства. Даже удачно интерпретированное произведение нуждается в дальнейшем понимании, словно ожидая разрешающего все вопросы и загадки слова, перед которым развеялась бы его изначальная тьма. Воображение, вызываемое к жизни произведением искусства, является совершеннейшим и самым обманчивым суррогатом понимания, а также, разумеется, и одной из ступеней на пути к нему. Тот, кто адекватно представляет себе музыку, еще не слышав ее звучания, вступает с ней в контакт, который создает атмосферу понимания. Понимание в высшем смысле — разрешение загадки, присущей характеру искусства, которое одновременно и сохраняет эту загадочность, связано с одухотворением искусства и художественного опыта, первым средством которого является воображение. Но одухотворение искусства приближает к загадке его загадочного характера не непосредственно путем понятийного объяснения, а в результате конкретизации загадочности. Разгадать загадку — это то же самое, что определить причину ее неразрешимости, уловить взгляд, которым произведения окидывают своих наблюдателей. Требование произведений искусства, чтобы их понимали благодаря охватыванию их содержания, связано со специфическим опытом, но выполнить эти требования должна только теория, отражающая опыт. То, на что указывает загадочный характер искусства, должно восприниматься исключительно опосредованно. Упрек, высказываемый в адрес феноменологии искусства как против любого намерения постичь сущность явления непосредственно, в меньшей степени вызван тем, что феноменология искусства носит антиэмпирический характер, чем тем, что она, наоборот, кладет конец интеллектуальному опыту, опирающемуся на данные мышления.

<«Ничто не остается неизменным»>

Вызывающая столько нападков, столько брани и порицаний непонятность герметических произведений искусства есть признание загадочного характера всякого искусства вообще. Негодование в отношении их подогревается еще и тем, что такие произведения затрудняют понимание и традиционного искусства. Принято считать, что апробированные традицией и общественным мнением, зачисленные в категорию понятных произведения в своих глубинных слоях, скрывающихся под поверхностным, «гальваническим» пластом, уходят в себя

и становятся совершенно непонятными; откровенно же непонятные произведения, подчеркивающие свой загадочный характер, потенциально являются как раз наиболее понятными. В строгом смысле слова искусство лишено понятий даже там, где оно использует понятия и адаптирует свой фасад, делая его доступным для понимания. Никто не погружается в произведение искусства, оставаясь при этом самим собой, не претерпевая ни малейших изменений, каждый меняется при этом настолько, что затрагивается его собственный кругозор, масштаб его личности, может подвергнуться изменению ее функциональное значение. Слово «соната» в стихотворениях Тракля обретает значение, которое придается ему только здесь, благодаря его звучанию и вызываемым стихотворением ассоциациям; если человек захочет представить себе какую-то определенную сонату, услышав бессвязные, нестройные звуки, которые внушаются ему стихотворением, то ему точно так же не удастся определить, что же означает это слово в стихотворении, а также соотнести такие несоизмеримые явления, как образ такой сонаты и сонатную форму вообще. Как бы то ни было, употребление этого слова вполне легитимно, поскольку оно формируется из клочков и обрывков сонат, и само название «соната» напоминает о звучании, которое на слуху и в памяти автора и которое пробуждается в произведении. Термин «соната» восходит к высокоартикулированным, мотивационно-тематически проработанным, динамичным в своем развитии произведениям, единство которых составляют отчетливо выраженные самые разнообразные моменты, включая интродукцию и репризу. Строка «Комнаты наполнены звуками аккордов и сонат»¹ мало что говорит о настоящей, реальной сонате, зато оно доносит до нас то детское чувство, которое охватывает читателя при произнесении самого слова «соната»; оно больше имеет отношения к ложному названию «Лунная соната», чем к вопросам композиции, и все же это далеко не случайно; без сонаты, которую играла сестра лирического героя стихотворения, не возникли бы давно умершие звуки, в которых пыталась найти убежище тоска, терзавшая поэта. Нечто похожее происходит в этом стихотворении с простейшими словами, которые оно заимствует из сферы речевого повседневного общения; вот почему Брехт критиковал автономное искусство за то, что оно якобы просто повторяет то, что реально существует, и без того, само по себе, стреляет мимо цели. Кроме того, у Тракля вездущий глагол-связка «является», «есть» (ist) отчуждается в произведении искусства от своего выражающегося в понятиях смысла — она отражает не экзистенциальную оценку, не экзистенциальный приговор, а его поблекшую, качественно изменившуюся до уровня отрицания имитацию; тот факт, что нечто существует, выражается как в меньшей, так и в большей степени и приводит к выводу, что это «нечто» не существует. Там, где Брехт или Карлос Уильямс* саботируют поэтическое начало в стихотворении, приближаясь к репортажу о голой

¹ *Trakl Georg. Die Dichtungen*, hg. von W. Schneditz, 7. Aufl. Salzburg, o.J.S. 61 («Psalm») [*Траклъ Георг. Стихотворения («Псалом»*)].

эмпирии, стихотворение все же никоим образом не становится таким репортажем — по мере того как авторы в полемическом задоре всячески пренебрегают возвышенным лирическим тоном, сухие эмпирические фразы при переносе их в эстетическую монаду становятся иными благодаря своему контрасту с этой монадой. Враждебный песенному началу тон и отчуждение собранных фактов — это две стороны одной медали. Превращение, происходящее с произведениями искусства, противоречит и их оценке. С ней произведения искусства совпадают как синтез; но сами по себе произведения не выносят приговора, не делают оценок; ни об одном из них нельзя с уверенностью сказать, какой приговор вынесит произведение, ни одно из них не представляет собой так называемое высказывание, выражение собственного мнения. В силу этого возникает вопрос, могут ли произведения искусства вообще быть ангажированными, в том числе и в тех случаях, когда они всячески подчеркивают и выставляют напоказ свою ангажированность. С чем они связаны, что обеспечивает их единство и целостность — все эти вопросы не поддаются однозначной оценке, в том числе и той, какую они выносят сами себе в словах и фразах. У Мёрике есть стишок о мышеловке. Если ограничиться его дискурсивным содержанием, то из него нельзя будет извлечь ничего, кроме садистской картины той борьбы, которую цивилизованное общество ведет с животными, получившими презрительную кличку паразитов.

Стишок о мышеловке

(Ребенок трижды обходит вокруг мышеловки и произносит:)

Маленькие гости, маленький домик —
Милая мышка или мышонок,
Ночью смело вылезай,
Лишь взойдет луна!
Только затвори как следует дверцу за собой,
Слышишь?
Да смотри, береги свой хвостик!
А после еды мы споем,
После еды мы попрыгаем
И станцуем:
Быстрее, быстрее!
Может, и моя старая кошка станцует с нами¹.

.Насмешка ребенка, звучащая в словах «Может, и моя старая кошка станцует с нами», если ее расценивать исключительно как насмешку, а не произвольно созданную под напылом дружелюбного чувства картину общего танца, исполняемого ребенком, кошкой и мышью, причем

¹ *Mörike Eduard. Sämtliche Werke*, hg. von J. Rerfahl u. a. Bd. I. München, 1968. S. 855 [*Мёрике Эдуард. Собр. соч. Т. 1*].

оба животные танцуют на задних лапах, не является, хотя она и присутствует в стихотворении, его последним словом. Сводить стихотворение к насмешке — значит не замечать в нем социального содержания. Безоценочный рефлекс языка, направленный на отвратительный, усвоенный обществом ритуал, выходит за его рамки, в то же время тем не менее подчиняясь ему, вписываясь в его схему. Жест, указывающий на то, что иначе и быть не может, выражает жалобу на сложившуюся ситуацию как на нечто само собой разумеющееся, когда наглухо закрытая, не имеющая никаких просветов или прорех имманентность ритуала вершит свой суд над ним. Только благодаря сохранению оценочных моментов искусство способно судить и выносить приговоры; в этом его защита от откровенного натурализма, натурализма «на большую ногу». Форма, которая превращает стихи в отголосок мифологического изречения, уничтожает принципы. Эхо примиряет. Такие процессы, происходящие внутри произведений искусства, делают их поистине явлением самим по себе бесконечным. Дело не в том, что они лишены значений, чем они и отличаются от сигнификативного языка, а в том, что те значения, которые изменились в процессе абсорбции, снижаются до уровня случайного, акцидентального. Процессы, в ходе которых это происходит, конкретно предопределены всяким эстетическим созданием.

<Загадка, письмо, интерпретация>

Наряду с загадками произведениям искусства присуща двойственность, дихотомия определенного и неопределенного. Это знаки вопроса, однозначность которых не определяется даже посредством синтеза. Тем не менее структура их настолько ясна и отчетлива, что предписывает переход туда, где прекращается воздействие произведений искусства. Как это и свойственно загадкам, ответ здесь замалчивается и дать его заставляет структура. Этому служит имманентная логика, то, что в произведении подчиняется законам и нормам, — это и есть теодицея целенаправленного и целесообразного понятия в искусстве. Целью произведений искусства является определенность неопределенного. Произведения целесообразны сами по себе, не имея никакой позитивной цели за пределами их структуры; их целенаправленность, однако, утверждается как формула ответа на загадку. Благодаря своей организации произведения становятся больше самих себя. В дебатах последнего времени, особенно вокруг проблем изобразительного искусства, стало значимым понятие *écriture*¹, появившееся, думается, под влиянием рисунков Клее, напоминающих нацарапанные письма. Эта категория «модернизма» бросает, словно прожектор, свет на прошлое; все произведения — это письма, и не только те из них, которые выступают в форме письма, как, например, произведения иероглифического типа, код к которым утрачен и

¹ письмо (*фр.*).

содержание которых формируется именно в силу этой утраты. Произведения искусства обретают язык только в качестве письма. Если ни одно произведение не является приговором, все же любое из них скрывает в себе моменты, порождающие стремление к оценке, стремление вынести приговор, каким бы он ни был — справедливым или облыжным, истинным или неистинным. Но сохраняемый в тайне определенный ответ произведений искусства открывается не сразу, не «единым махом», как новая непосредственность, интерпретация, а только в результате всех опосредований, связанных как с видом произведений искусства, с их жанровой спецификой, так и с мышлением, с философией. Загадочность произведений искусства долговечнее их интерпретации, добывающейся от них ясного ответа. Если загадочный характер произведений искусства не локализуется в сведениях, полученных о них, в эстетическом понимании, если он обнаруживается только на расстоянии, то опыт, погружающийся в произведения искусства, за что и вознаграждается очевидностью обретенных фактов, делает следующий вывод относительно загадочности — то многозначное, что «проглочено» искусством, может быть истолковано однозначно и соответственно понято. Ведь имманентное познание произведений искусства действительно, как писал об этом Кант, необходимо и должно быть прозрачным до самых утонченных и прихотливых своих ответвлений. Музыкант, понимающий текст исполняемой им нотной записи, передает все его тончайшие нюансы и тем не менее в известном смысле слова не знает, что же такое он играет; с актером происходит то же самое, и именно в этом наиболее ярко проявляется миметическая способность практики художественного изображения как подражания образцу действий, избранному изображаемым; она является воплощением понимания «по эту сторону» загадочного характера. Но как только опыт, накопленный в процессе постижения произведений искусства, уменьшается хоть на йоту, произведения тут же выставляют на всеобщее обозрение свою загадку, ухмыляясь и корча насмешливые гримасы. Опыту постижения произведений искусства постоянно угрожает их загадочный характер. Когда в процессе обретения этого опыта загадочный характер произведений совершенно исчезает и исследователь полагает, будто он совершенно постиг суть изучаемого предмета, загадка внезапно вновь открывает глаза; в этом и заключается серьезность произведений искусства, откровенно глядящая из архаических скульптур и прикрываемая в традиционном искусстве его привычным, общепринятым языком, достигая со временем степени тотального отчуждения.

<Интерпретация как подражание>

Если имманентный произведениям искусства процесс, поднимающийся над смыслом всех частных моментов, конституирует загадку, то он же и смягчает ее остроту, как только произведение перестает восприниматься как четко фиксируемое явление и затем не становится

объектом ложных интерпретаций, а вновь воспроизводится в своей собственной объективной конституции. В аналитических разборах, не делающих этого, не интерпретирующих произведения в вышеуказанном смысле, глубинная сущность произведений, их «в-себе», на службу которого якобы и поставлена эта аскеза, становится добычей своей немоты; всякий неинтерпретирующий анализ лишен смысла. Если некоторые виды искусства, драма и до известной степени музыка, требуют, чтобы их сыграли, интерпретировали их с тем, чтобы они стали тем, что они есть, — норма, пренебречь которой не может человек, чувствующий себя в театре, на подиуме, как дома, и знающий качественные различия между исполнением и тем, что требуют тексты и партитуры, — то они, собственно, лишь реализуют образ и способ существования каждого произведения искусства, в том числе и в тех случаях, когда оно не хочет быть исполненным, не хочет стать повторением самого себя. Произведения искусства — это освобождение от насилия идентичности, тождественные самим себе явления. Тезис перипатетиков, согласно которому только равное может познать равное, тезис, который прогрессирующая рациональность ликвидировала, не оставив его даже в качестве предельного параметра, отделяет художественное познание от познания понятийного — сущностно миметическое ожидает и миметического образа действий. Если произведение искусства не подражает ничему, кроме самого себя, то его в состоянии понять лишь тот, кто подражает ему. Только так следует рассматривать драматические или музыкальные тексты, а не как воплощение указаний для исполнителя — как обретшее прочные формы подражание произведениям, тождественным самим себе, и в этом смысле носящее конститутивный характер, хотя оно и постоянно пронизано сигнификативными элементами. Будут ли они исполняться, самим произведениям это безразлично; но совершенно иначе они относятся к тому, что опыт, в процессе обретения которого они познаются, в идеале немой, обращенный вовнутрь, подражает им. Такое подражание «вычитывает», извлекает из знаков, символов произведений искусства их смысловой контекст и следует ему, повторяя все те изгибы и очертания, в которых проявляется произведение искусства. Различные средства, представляющие собой законы подражания, выявляют свое единство, единство искусства. Если у Канта дискурсивное познание отрекается от внутренней сущности вещей, то произведения искусства представляют собой объекты, истина которых не может быть представлена иначе, как истина их внутренней сущности. Подражание — это путь, ведущий в недра этой глубинной сущности.

<«Блок»>

Произведения говорят, словно феи из сказки, — ты хочешь необходимого, ты получишь его, но знать об этом не будешь. Истина дискурсивного познания не сокрыта, но зато оно и не обладает ею; познание, осуществляемое искусством, обретает истину, но истина эта

несоизмерима с искусством. Произведения искусства, благодаря свободе, которой пользуется в них субъект, менее субъективны, чем дискурсивное познание. Кант, пользуясь безошибочным компасом, подвел искусство под то понятие телеологии, позитивное применение которого он не признавал за рассудком. Тем временем преграда, блокада, которая в соответствии с кантовской доктриной загоразивает людям путь к постижению глубинной сущности искусства, его «в-себе», запечатлевает ее в произведениях искусства, в их исконных владениях, где уже не должно быть места различию между явлением в-себе и явлением для-нас, превращая эту сущность в загадочную фигуру, — именно в качестве заблокированных произведения искусства являются образами в-себе-бытия. Наконец, в загадочном характере, посредством которого искусство наиболее резко и откровенно противопоставляет себя бесспорному, не вызывающему никаких сомнений и вопросов существованию объектов различного рода деятельности, продолжает жить собственная загадка искусства. Искусство становится загадкой, поскольку оно выступает с таким видом, словно уже разрешило все загадки бытия, тогда как в наличном бытии, в голем сущем загадки были просто забыты по мере того, как это сущее становилось все более властным и жестким. Чем теснее люди, представляющие собой нечто иное, нежели субъективный дух, опутаны сетью категорий, тем основательнее отвыкают они от удивления перед этим «другим», с тем большей готовностью обманываются, безраздельно доверяя «чужому». Искусство пытается восстановить утраченное, но действует слабо и нерешительно, все его движения словно скованы внезапной усталостью. Априори искусство побуждает людей удивляться, как это в доплатоновскую эпоху требовалось от философии, которая, однако, избрала иной, прямо противоположный путь.

<Прерванная трансцендентность>

Загадочное в произведениях искусства состоит в их незавершенности. Если бы в них присутствовала трансцендентность, они были бы мистериями, а не загадками; загадками они являются потому, что, будучи незавершенными, «недостроенными», они отрицают то, чем хотят тем не менее быть сами. Лишь недавно это свойство искусства было тематизировано в ущербных параболах Кафки. В ретроспективном плане все произведения искусства походят на те убогие аллегории, что можно встретить на кладбищах в виде колонн со срезанной верхушкой, символизирующих бренность человеческой жизни. Произведения искусства, как бы они ни стремились выглядеть совершенными и законченными, никогда не договариваются до конца, они всегда как бы обрезаны; тот факт, что их значение не выражает их сущности, производит такое впечатление, словно их значение заблокировано. Аналогия с астрологическими суевериями, которая в равной мере

и опирается на некий контекст взаимосвязей, и затемняет его сущность, делая его непрозрачным для взора исследователя, напрашивается слишком настойчиво, чтобы от нее можно было с легкой душой отделаться, — «позорное пятно» искусства в том, что оно смыкается с суеверием. Искусство чересчур охотно проводит переоценку этого недостатка с иррационалистических позиций, превращая его в свое преимущество. Столь излюбленная многослойность — это псевдопозитивное наименование загадочного характера искусства. Но в искусстве он имеет еще и тот антиэстетический аспект, который с такой неотразимой силой и убедительностью запечатлел Кафка. В результате несостоятельности перед лицом собственного момента рациональности произведения искусства угрожают низвергнуться в миф, которому они с трудом противятся. Но с духом, тем самым моментом рациональности, искусство вступает в отношения в результате того, что оно создает свои загадки миметически, — так же, как дух выдумывает себе загадки, — только не находя в себе сил для их решения; дух существует в сфере действия загадочного характера, а не в устремлениях произведения. В действительности в творческой практике выдающихся художников всегда ощущается загадка; в пользу этого вывода говорит тот факт, что на протяжении столетий композиторы вдохновлялись целым набором загадок, сведенных в своего рода канон. Загадочный образ искусства представляет собой конфигурацию, сочетающую мимесис и рациональность. Загадочный характер — это нечто ускользнувшее, «выпрыгнувшее» из сферы искусства. У искусства остается после его утраты то, что некогда должно было выполнять сначала магическую, а затем культовую функцию. «Зачем?», произносимое искусством, — в парадоксальной формулировке это звучит как архаическая рациональность искусства — утрачивается искусством и модифицируется, превращаясь в момент искусства-в-себе. Тем самым искусство становится загадочным; если оно уже не существует для того, что оно как свою цель пропитало смыслом, то чем же тогда должно быть оно само? Его загадочный характер побуждает искусство к тому, чтобы имманентно артикулировать себя таким образом, который позволял бы ему обрести смысл в результате оформления его подчеркнуто бессмысленного содержания. В этом смысле загадочный характер произведений не является их последним словом, всякое подлинное, аутентичное произведение предлагает и решение своей неразрешимой загадки.

<Загадочность, правдивость, абсолютность>

В высшем понимании произведения искусства загадочны не по своей композиции, а по той истине, что содержится в них. Вопрос, задавая который всякое произведение стремится отторгнуть пронизывающее его, наполняющее его содержание, — «Что все это должно означать?» — вопрос, беспомощно задаваемый вновь и вновь, пере-

ходит в вопрос: «А правда ли это?» — вопрос об абсолютном, абсолютной истинности искусства, на который произведения искусства реагируют тем, что избегают ответа на него в дискурсивной форме. Последним словом дискурсивного мышления остается табу, налагаемое на ответ. Являя собой миметический бунт против этого табу, искусство стремится дать ответ и все же не дает его, будучи по природе своей явлением безоценочным; тем самым оно становится загадочным, олицетворяя собой ужас прабытия, который изменяется, но не исчезает; всякое искусство остается сейсмограммой этого ужаса. Для разрешения его загадки недостает ключа, как и ключа к письменам разных исчезнувших с лица земли народов. Высшая форма, в которой мысль может выразить загадочный характер искусства, воплощена в вопросе, существует ли сам смысл или его нет? Ведь ни одно произведение искусства не лишено смыслового контекста, какие бы формы, пусть даже прямо противоположные, он ни принимал. Но этот контекст, в силу объективности художественного произведения, включает также притязания на объективность смысла-в-себе. Это притязание не только не выполнимо, но и сам опыт противоречит ему. Загадочный характер проявляется в каждом произведении искусства по-разному, но ответ на эти загадки всегда один и тот же, как на загадки Сфинкса, хотя дается он всегда только в различной форме, через различное, а не через единство, которое обещает загадка, может быть, обманывая отгадчика. Является ли это обещание обманом — вот в чем загадка.

<Об истинности художественных произведений>

В истине произведений искусства — объективное разрешение загадки каждого из них. Требуя разгадки, произведение указывает на ту истину, что содержится в нем. И данное содержание обретается только посредством философской рефлексии. Это, и ничто иное, оправдывает существование эстетики. И если ни одно произведение искусства не растворяется без остатка в рационалистических определениях, как и в том, что получило его оценку, тем не менее всякое произведение в силу недостаточности своего загадочного характера обращается к помощи интерпретирующего разума. Даже если бы из «Гамлета» не удалось выжать ни слова, количество истины в этом произведении от этого не уменьшилось бы. То, что великие художники, как ставший сказочной фигурой Гёте и в равной степени Беккет, не желают иметь ничего общего с интерпретацией, с истолкованием собственных произведений, подчеркивает лишь разницу между количеством истины и сознанием и волей автора, причем разницу, порожденную силой его собственного самосознания. Произведения, достигшие высшей степени совершенства, ждут своей интерпретации. То обстоятельство, что в них нет ничего, что можно было бы интерпретировать, что они просто существуют сами по себе, стерло демаркационную линию искусства. В конце концов, даже ковер, даже орнамент, все, не обретенное образной формы, могут самым настойчивым об-

разом настаивать на расшифровке. Схватить содержание истины — вот в чем постулат критики. Нельзя схватить явления, истина или неистина которого не постигнута, что и является делом критики. Историческое раскрытие произведений критикой и философское раскрытие содержащейся в них истины взаимосвязаны и влияют друг на друга. Теория искусства не вправе находиться «по ту сторону» искусства, она должна всецело довериться законам его развития, от осознания которых произведения искусства всячески отстраняются, герметически замкнувшись в самих себе. Энигматический (загадочный) характер присущ произведениям искусства как физиогномическое проявление духа, который в момент своего появления никогда не бывает прозрачным. Категория абсурдного, максимально противящаяся интерпретации, принадлежит к сфере духа, в русле которого ее и следует интерпретировать. В то же время потребность произведений в интерпретации как в процессе создания их истины есть знак их конструктивной недостаточности. Того, что объективно является предметом их желаний, произведения не достигают. Зона неопределенности между недостижимым и реализованным и составляет сущность загадки произведений искусства. Они обладают определенным объемом истины и в то же время не обладают им. Позитивная наука, как и отделившаяся от нее философия, не могут приблизиться к этой истине. Она не является ни тем, о чем повествует произведение, ни его хрупкой и ставящейся им самим под сомнение логичностью. В столь же малой степени истина, содержащаяся в искусстве, является идеей, как это любила утверждать традиционная философия, представленная рядом великих имен, даже если эта идея трактуется так же широко, как идея трагического, идея конфликта брэнного и бесконечного. Думается, такая идея в ее философском облачении есть порождение чисто субъективных воззрений. Однако независимо от того, какое применение она находит, идея эта остается по отношению к произведениям фактором чисто внешним и абстрактным. Неустанно подчеркиваемое идеализмом понятие идеи элиминирует произведения искусства и низводит их на уровень образцов идеи как всегда неизменного, всегда одинакового фактора. В искусстве это понятие ждет та же судьба, что и в философии, критики которой оно уже не выдерживает. Содержание не растворяется в идее, а является экстраполяцией нерастворимого; из эстетиков академического типа это сумел почувствовать один лишь Фридрих Теодор Фишер. Насколько мало содержащаяся в произведении истина совпадает с идеей, с устремлением художника, доказывает простейшее рассуждение. Существуют произведения искусства, в которых художник незамутненно, без малейших примесей и шлаков, выразил все, что хотел, однако полученный им результат явился лишь знаком того, что он хотел сказать, не больше, и тем самым обеднил произведение, превратив его в зашифрованную аллегорию. Она отмирает, как только филологи снова выкачают из нее то, что «закачали» в нее художники, — это игра в тавтологию, схему которой повторяют многие аналитические разборы музыкальных произведений. Различие между истиной и напряженностью в произведениях искусства соизмеримо с критическим сознанием, когда устремление имеет отношение к неистинному, в большинстве случаев к

тем вечным истинам, в которых лишь повторяется миф. Его неизбежность узурпирует истину. Бесчисленное количество произведений искусства бьются над тем, чтобы предстать как становящееся в себе, неуклонно развивающееся, и в то же время остаться вечным чередованием никогда не меняющегося, всегда одинакового. В таких точках излома технологическая критика превращается в критику неистинного, тем самым подтверждая содержащуюся в произведении истину. Многое свидетельствует о том, что в произведениях искусства метафизически неистинное проявляется как технически неудавшееся. Не существует никакой истинной произведений искусства без определенного отрицания; нынешняя эстетика должна продемонстрировать это. Истина, содержащаяся в произведениях искусства, не подлежит непосредственной идентификации. Поскольку она познается исключительно опосредованно, она опосредована в себе самой. То, что трансцендирует фактический материал искусства, его духовное содержание, невозможно «пригвоздить» к единственной чувственной данности, хотя оно конституируется и с ее помощью. В этом состоит опосредованный характер содержащейся в произведении истины. Духовное содержание не парит «по ту сторону» фактуры произведений искусства, они трансцендируют свое реально-фактическое содержание посредством своей фактуры, благодаря последовательной их проработке и формированию. Реющее над ними дуновение, наиболее близкое содержащейся в них истине, реальное и нереальное одновременно, в корне отличается от настроения, выражаемого произведениями искусства; формообразующий процесс скорее пожирает его ради этого дуновения. Трезво-практический взгляд на реальность и истина сплетены друг с другом в произведениях искусства. Благодаря дуновению, ощущаемому в них — композиторам знакомо «дыхание» музыки, — произведения искусства сближаются с природой, однако не путем ее имитации, поддаться обаянию которой склонно настроение. Чем глубже проработаны произведения в формальном отношении, тем упорнее они сопротивляются специально «устроенной» видимости, и это-то сопротивление представляет собой негативное проявление их истины. Она противопоставлена фантазмагорическому моменту произведений; формально проработанные произведения, которые бранят за «формализм», являются реалистическими в той степени, в какой они реализованы в себе, и только благодаря этой реализации они осуществляют в реальности содержащуюся в них истину, свою духовность, а не просто «означают» ее. Но то, что произведения искусства трансцендируют в процессе своей реализации, еще не гарантирует обретения ими истины. Некоторые произведения очень высокого ранга истинны как выражение ложного сознания. Это способна выявить лишь трансцендентная критика, наподобие той, которой Ницше подверг Вагнера. Но ее недостаток заключается не только в том, что она безапелляционно судит о предмете исследования, вместо того чтобы соразмерять с ним свои оценки. О самой истине, содержащейся в произведении, она создает банальное, обывательски ограниченное представление; в большинстве случаев представление культурно-философское, не учитывающее присущего эстетической истине исторического момента. Не следует проводить различия между истин-

ным-в-себе и лишь адекватным выражением ложного сознания, ведь до сего дня не существует «правильного» сознания, да и вообще нет сознания, которое позволило бы провести это различие как бы с высоты птичьего полета. Имя этому — совершенное изображение ложного сознания, что и является истиной произведения. Поэтому произведения раскрываются не только посредством интерпретации и критики, но и путем спасения — оно нацелено на истину ложного сознания в эстетическом проявлении. Великие произведения искусства не могут лгать. Даже там, где их содержание является видимостью, оно в виде необходимого условия обладает истиной, о которой свидетельствуют произведения искусства; неистинными бывают лишь произведения неудавшиеся. Искусство, воспроизводя обаяние реальности, сублимируя его в виде образа, в то же время тенденциозно освобождается от него; сублимация и свобода находят взаимопонимание. Очарование, которое искусство благодаря целостности и единству придает *tembra disjecta*¹ реальности, заимствовано искусством из самой реальности, превращая ее в негативное проявление утопии. То, что произведения искусства в силу своей организации больше не только того, что организуется, но и самого принципа организации — ведь, будучи организованными, они нуждаются в видимости несделанного, — составляет суть их духовного определения. В качестве познанного оно становится содержанием. Произведение искусства высказывает это содержание не только посредством своей организации, но и путем разрушения, которое является скрытым следствием такой предпосылки, как организация. Это проливает свет на предпочтение, оказываемое новейшим искусством всему изношенному, ветхому, грязному, на аллергию по отношению ко всему сияющему, великолепному, приятно-комфортному, нежно пленительному. В основе этого явления лежит осознание грязи культуры, скрывающейся под оболочкой ее самодостаточности и непритязательности. То искусство, которое отказывает себе в счастье наслаждения тем ярким многоцветьем, которое реальность раскрывает перед человечеством и тем самым лишает себя малейших чувственных следов смысла, является искусством одухотворенным; но в таком стоическом отказе от детского счастья все же содержится аллегория неиллюзорного, реально существующего счастья, с той смертельной для него оговоркой, которая напоминает о том, что все это — химеры, что счастья нет.

<Искусство и философия; коллективное содержание искусства>

Философия и искусство соединяются друг с другом в своей истине — последовательно раскрывающаяся истина произведения искусства ничем не отличается от истины философского понятия. В работах Шеллинга идеализм вполне обоснованно исторически вывел свое собственное содержание истины из искусства. Развивающаяся внут-

¹ разъятым членам (лат.).

ри себя и замкнутая тотальность идеалистических систем возникла из знакомства с произведениями искусства. Но поскольку предметом философии является реальная действительность, поскольку она не замыкается в своих произведениях так же автаркически, как это делает искусство, державшийся в тайне эстетический идеал философских систем рухнул. С ними расплачиваются постыдными похвалами, объявляя их художественными произведениями мысли. Тем временем явная неистинность идеализма в ретроспективе компрометирует произведения искусства. То, что они, несмотря на их автаркию и благодаря ей ориентированы на «другое», находящееся вне сферы действия их чар, изгоняют ту идентичность произведения искусства самому себе, ту его тождественность с самим собой, которая и составляет суть его специфического определения. Разрушение автономии произведения искусства — это не предначертанный судьбой упадок. Оно становится обязанностью в соответствии с вердиктом, вынесенным в отношении того, в чем философия в высшей степени уподоблялась искусству. Истина, содержащаяся в произведениях, — это не то, что они означают, а то, что решает, истинно или ложно произведение в-себе, и только эта истина произведения в-себе соизмерима и совпадает с философской интерпретацией, во всяком случае, по идее, с философской истиной. Современному сознанию, сосредоточенному на осязаемо-реальном и непосредственном, явно труднее всего дается установление этого отношения к искусству, без которого истина искусства не раскрывается, — подлинно эстетический опыт должен стать философией или он вообще не существует. — Условие возможности соединения философии и искусства следует искать в моменте всеобщности, который присущ специфике искусства, как язык *sui generis*¹. Эта всеобщность носит коллективный характер так же, как и философская всеобщность, символом которой был сначала трансцендентальный субъект, восходит к коллективной всеобщности. Но в эстетических образах присутствует как раз то, что выходит из сферы Я, их коллективное начало; тем самым общество является неотъемлемым компонентом истины, содержащейся в произведении. Являющееся, благодаря которому произведение искусства далеко превосходит уровень представлений «голого» субъекта, представляет собой прорыв коллективной сущности произведения. След, напоминающий о мимесисе, который отыскивает всякое произведение искусства, всегда является также предвосхищением состояния, существующего «по ту сторону» раскола между индивидом и «другими». Такая коллективная память не является, однако, $\chi\rho\iota\varsigma$ ² из субъекта, хотя и возникает благодаря ему; в его пронизанном идиосинক্রазией возбуждении, движении души, проявляется коллективная форма реакции. Поэтому не в последнюю очередь философская интерпретация содержащегося в произведении объема истины должна конструировать его, не искажая частных и деталей. В силу своего субъективно миметичес-

¹ своего рода (лат.).

² отделенность (греч.).

кого, выразительного момента, произведения искусства приходят к своей объективности; они не являются ни чистым движением души, чистой эмоцией, ни ее формой, а представляют собой процесс, сформировавшийся и обретший четкие очертания между тем и другим, причем процесс этот носит общественный характер.

<Истина как видимость очевидного>

В настоящее время метафизика искусства группируется вокруг вопроса, как духовное, которое является сделанным — на языке философии это звучит как «только установленное», — может быть истинным. Речь при этом идет не о непосредственно существующем, данном конкретном произведении искусства, а о его содержании. Однако вопрос об истине сделанного, сотворенного, «установленного» — это все тот же вопрос о видимости и о спасении произведения как видимости истинного. Содержанием истины не может быть сделанное. Все «делание» искусства заключается единственно в усилии сказать то, чем не является само сделанное и о чем искусство не знает, — именно это и составляет его дух. В этом-то и заключается идея искусства как восстановления подавленной и вплетенной в историческую динамику природы. Природы, с образом которой связано искусство, еще вовсе не существует; истинным в искусстве является несущее, небытийственное. Оно возникает для искусства в том «другом», для обозначения которого насаждающий идентичность разум, сводящий «другое» до статуса материала, избрал слово «природа». Это «другое» не представляет собой единства, выражаемого определенным понятием, оно состоит из множества самых разнообразных компонентов, из «многого». Таким образом, содержание истины в искусстве проявляется как «многое», а не как абстрактное обобщающее понятие произведений искусства. Привязанность истины искусства к его произведениям и множественность ускользающего от идентификации согласуются друг с другом. Из всех парадоксов искусства самый глубокий, присущий самой его природе, состоит, пожалуй, в том, что оно единственно путем «делания», а не в результате непосредственного созерцания создает несделанное, истину. По отношению к содержащейся в них истине произведения испытывают сильнейшее напряжение, словно оно с величайшим интересом чего-то ожидает от нее. Проявляясь только в сделанном, внепонятийное содержание отрицает сделанное. Всякое произведение искусства исчезает как художественное творение в содержащейся в нем истине; благодаря этой истине произведение опускается до уровня отсутствия значения (несущественности), что позволено лишь величайшим произведениям искусства. Историческая перспектива заката искусства, его конечной гибели, — идея, присущая каждому произведению. Нет ни одного произведения искусства, которое не обещало бы, что содержащаяся в нем истина, просто являющаяся в нем как сущее, ста-

нет реальностью и покинет произведение искусства как простую оболочку, как предсказывают ужасные стихи, прочитанные Миньоной. Неизгладимой печатью подлинных произведений является то, что их видимость, то, чем они кажутся, проявляется в такой форме, что не может быть ложно истолкована, причем дискурсивная оценка не способна приблизиться к пониманию его истины. Но если это истина, то она вместе с видимостью уничтожает и само произведение. Определение искусства через эстетическую видимость является неполным — искусство обладает истиной как иллюзией неиллюзорного. Опыт постижения произведений искусства исходит из представления о том, что содержащаяся в них истина не является чем-то незначительным, ничтожным; любое произведение искусства, и в первую очередь то, которое проникнуто неудержимым стремлением к негативности, говорит без слов: «Non confundar»¹. Произведения были бы бессильны, если бы их переполняла только тоска, страстное томление, хотя без этой тоски, без этого страстного томления не создается ничего прочного, основательного. Но произведения трансцендируют эту тоску в результате той недостаточности, которая в виде художественного образа вписана в исторически сущее. И, копируя этот образ, эту художественную фигуру, произведения уже не только больше того, чем они являются на самом деле как таковые, но и обладают объективной истиной в той степени, в какой это необходимо для дополнения и изменения недостаточного, того, в чем испытывается дефицит. Сущее, реально существующее, стремится обладать «другим» не для себя, не согласно велениям познания, а по самой своей природе, в-себе, а произведение искусства и является языком этой воли, и при этом его содержание имеет столь же субстанциальное значение, что и воля. Элементы этого «другого» накоплены в реальности, они, претерпев ничтожные изменения, должны лишь войти в новую структуру, чтобы найти свое надлежащее место. Произведения не столько имитируют, сколько демонстрируют реальность этого изменения. Наконец, следовало бы коренным образом трансформировать теорию подражания, поставив ее с головы на ноги, — в высшем, сублимированном смысле реальность должна подражать произведениям искусства. То, что произведения искусства реально существуют, указывает на то, что не существующего быть не может. Реальность произведений искусства свидетельствует о возможности возможного. То, о чем тоскует произведение искусства, к чему оно страстно стремится, — реальность того, чего не существует, — преобразуется для него в воспоминание. Произведение «обручает» в себе то, что существует, как бывшее, с несуществующим, поскольку бывшее уже не существует. Со времен платоновского анамнеза, припоминания, о еще не существующем мечтали в воспоминаниях, которые одни лишь конкретизируют утопию, не выдавая ее реальному существованию. С воспоминанием связана и видимость, иллюзия того, что в те времена этого никогда не бывало. Однако образный характер искусства, его образы, представляют со-

¹ «несмешивание» (лат.).

бой именно то, что стремится пробудить произвольные воспоминания об эмпирии, согласно положениям Бергсона и Пруста, в чем они, разумеется, и проявляют себя как подлинные идеалисты. Они приписывают реальности то, что хотят спасти и что существует только в искусстве ценой своей реальности. Они стремятся избежать проклятия эстетической видимости, перемещая ее качество в сферу реальной действительности. — Non confundat произведений искусства является границей их негативности, сравнимой с той, которая проводится в романах маркиза де Сада там, где ему не остается ничего другого, как назвать красивые gitons des Tableaux¹ «beaux comme des anges»². На этих высотах искусства, где его истина трансцендирует видимость, оно предстает в своей наиболее губительной, грозящей смертью форме. В то время как искусство, как ни о каком другом человеческом качестве, заявляет о своей неспособности ко лжи, оно вынуждено лгать. Над возможностью превращения всего в конечном счете в ничто оно не имеет никакой власти, и его фиктивность заключается в том, что оно самим своим существованием утверждает: граница пересечена. Содержащаяся в произведениях искусства истина, как отрицание их существования, опосредована ими, но они не сообщают о ней. Чем-то большим, чем просто результат усилий произведений, истину делает метексис в истории и определенная критика, которой произведения подвергают содержание истины посредством своей формы. То, что в произведении является формой, не «сделано», и история первой освобождается от «простого формирования», «простого установления» или создания — истина, содержащаяся в произведениях, не существует вне истории, а представляет собой ее кристаллизацию в произведениях. Содержащееся в них заранее не представленное количество истины вправе называться этим именем.

<Мимесис смертельного и примирения>

Но эта истина носит в произведениях только негативный характер. Произведения искусства говорят о том, каким образом происходит то, что происходит, «Comment c'est»^{3*}, что выходит за рамки сущего только в тех случаях, когда произведения создают определенную констелляцию, определенную структуру. Метафизика искусства требует радикального отделения от религии, в русле которой оно возникло. Сами произведения искусства не являются чем-то абсолютным, которое и не присутствует в них непосредственно. За свой метексис, свое участие в абсолютном они наказаны слепотой, которая сразу же делает темным их язык, язык истины; они обладают абсолютным и в то же время лишены его. В своем движении к истине

¹ одеяния на картинах (фр.).

² «прекрасные, как ангелы» (фр.).

³ «Как это» (фр.).

произведения искусства нуждаются именно в понятии, от которого они отстраняются ради своей истины. Вопрос о том, что ограничивает возможности искусства, негативность или истина, не существует для искусства. Произведения искусства негативны априорно в силу действия закона их объективации — они убивают то, что объективируют, вырывая его из непосредственности его жизни. Их собственная жизнь питается смертью. Этим определяется качественный порог «модерна». Его создания посредством мимесиса отдаются во власть овеществления, их принципа смерти. В стремлении избежать его влияния и заключается иллюзорный момент искусства, который оно со времен Бодлера силится отринуть, не смиряясь с необходимостью стать в ряд с прочими вещами. Провозвестники «модерна» Бодлер, По, как артисты, художники, были первыми технократами искусства. Без подмешивания изрядной дозы яда, в качестве чисто виртуального отрицания живого, протест искусства против давления со стороны цивилизации был бы утешающе беспомощным. Если с начала эпохи «модерна» искусство поглотило чуждые искусству предметы, которые подчинялись его формальному закону, не претерпев коренных изменений, то в этом мимесис, свойственный искусству, перепоручал свои задачи, вплоть до техники монтажа, своему антиподу, своей противоположности. К этому искусству принуждает социальная реальность. Находясь в оппозиции к обществу, искусство все же не может установить связь ни с одной, находящейся вне его сферы точкой зрения, позицией или мнением; оппозиция удается ему исключительно благодаря отождествлению с тем, против чего оно восстает. В этом уже заключалась суть бодлеровского сатанизма, далеко выходящего за рамки критики современной ему буржуазной морали, которая, будучи превзойдена реальностью, стала детски глуповатой. Стремясь непосредственно восстать против плотной сети реальности, искусство все больше запутывается в ней, поэтому оно должно, как показывает пример последней пьесы Беккета, устранить из себя природу, к которой адресуется, или же нападать на нее. Единственная еще возможная для него *parti pris*¹ — это *parti pris* для смерти, одновременно критическая и метафизическая. Произведения искусства рождаются из вещного мира благодаря их предварительно сформированному материалу и технике их создания; в них нет ничего, что не принадлежало бы им, и ничего, что не было бы выхвачено из вещного мира ценой смерти. Лишь в силу своей губительной, грозящей смертью природы, произведения искусства принимают участие в процессе примирения с миром. Но при этом они все же по-прежнему целиком подчиняются мифу. В этом и заключается египетское начало, присущее всякому произведению искусства. Стремясь продлить брэнное существование — жизнь, — спасти ее от смерти, произведения умерщвляют ее. Совершенно правы те, кто ищет примиряющее начало произведений искусства в их единстве и целостности, в том, что они, по античному выражению, исцеляют раны тем самым копьём, которое

¹ занятая позиция (фр.).

нанесло их. Когда разум, способствующий созданию единства и целостности в произведениях искусства, в то самое время, когда он еще подразумевает распад, отказывается от вмешательства в реальную действительность, от реального господства, он обретает некую невиновность, хотя в величайших произведениях, порожденных эстетической целостностью, еще слышится эхо насилия со стороны общества; но в результате этого отказа дух также становится виновным. Акт, в ходе которого миметическое и диффузное в произведении искусства связывается и ставится «по стойке смирно», причиняет аморфной природе не только зло. Эстетический образ является не только протестом против охватывающего искусство страха перед угрозой растворения в хаотическом. Эстетическое единство многообразного проявляется в таком виде, словно оно не применяло насилия в отношении этого многообразия, а само объясняется им. В результате этого единство, сегодня, как и всегда, реально раздваивающееся, приводит к примирению. Разрушительное насилие мифа ослабевает в произведениях искусства, в их особенном того повторения, которое совершает миф в реальности и которое «цитирует» произведение искусства, выделяя его из общего ряда при ближайшем рассмотрении. В произведениях искусства дух уже не является старым врагом природы. Он смягчается и становится умиротворяющим. Искусство не означает, как это заявлено в прописях классицизма, примирения, умиротворения — таков его образ действий, линия поведения, приводящая к осознанию неидентичного. Дух не идентифицирует неидентичное, он сам идентифицируется посредством него. Вследствие того что искусство действует в соответствии с собственной идентичностью с самим собой, оно становится тождественным неидентичному — такова современная ступень развития его миметической сущности. Примирение как образ действия произведений искусства в наши дни осуществляется как раз там, где искусство отрекается от идеи примирения, в произведениях, форма которых повелевает им быть неумолимо безжалостными. Но условием такого непримиримого примирения в сфере формы является нереальность искусства. Она перманентно угрожает ему идеологией. Ни искусство не опускается до уровня идеологии, ни идеология не является вердиктом, отлучающим любое искусство от какой бы то ни было истины. В самой своей истине, в примирении, которое отвергает эмпирическую реальность, искусство является соучастником идеологии, ложно утверждая, будто примирение уже состоялось. По своей априорной сущности, если угодно, по самой своей идее произведения искусства вовлекаются в контекст виновности. И если любое удавшееся произведение трансцендирует этот контекст, оно вынуждено заплатить за это, почему его язык и хочет снова вернуться к молчанию, — это, по выражению Беккета, является *a desecration of silence*¹.

¹ профанация молчания (англ.).

Искусство хочет того, чего еще не было, но все, чем оно является, уже было. Оно не в состоянии перепрыгнуть тень былого. Но то, чего еще не было, является чувственно-наглядным, конкретным. Самые глубокие корни номинализма идеологии обнаруживаются в том, что он трактует конкретно-наглядное как данность, безусловно и несомненно налично существующее, обманывая и себя, и человечество, пытаясь утверждать, будто ход мирового развития препятствует той мирно-доброжелательной определенности сущего, которая лишь узурпируется понятием данности и терпит поражение от абстрактности. Иначе как негативным конкретное вряд ли могут назвать и сами произведения искусства. Только благодаря уникальной неповторимости своей собственной экзистенции, посредством лишь такой своей специфической особенности, как содержание, произведения искусства на время приостанавливают действие эмпирической реальности как абстрактного и универсально функционального контекста. Любое произведение искусства является утопией, если оно посредством своей формы предвосхищает то, чем оно в конце концов станет, сталкиваясь при этом с требованием развеять исходящее от субъекта очарование самобытия. Ни одно произведение искусства не может перепоручить своих задач другому произведению. Это оправдывает неизбежность чувственного момента в произведениях искусства — в нем воплощены их Здесь и Сейчас и сохраняется, несмотря на все опосредование, некоторая самостоятельность; наивное сознание, постоянно цепляющееся за этот момент, далеко не всегда ложно. Однако незаменимость берет на себя функцию, состоящую в том, чтобы упредить веру в то, что она не является универсальной. Кроме того, произведение искусства должно поглотить своего самого страшного, смертельного врага, заменимость, вместо того чтобы ускользнуть в сферу конкретного, посредством собственной конкретики представить тотальный контекст абстракции и тем самым противостоять ему. Повторения, встречающиеся в новых высокохудожественных произведениях искусства, не всегда уживаются с архаической тягой к повторениям. Порой они выступают с обвинениями в ее адрес, становясь тем самым на сторону того, что Хааг назвал неповторимым; наиболее совершенную модель такой позиции представляет собой «Игра» («Play») Беккета с дурной бесконечностью ее репризы. Черно-серый колорит нового искусства, его аскеза в отношении цвета является негативным апофеозом красочности. Когда в чрезвычайно увлекательных автобиографических главах книги Сельмы Лагерлёф «Могбака»* чучело никогда не виданной райской птицы приносит парализованному ребенку исцеление, воздействие этой зримой утопии незабываемым образом сказывается на читателе, навсегда врезавшись ему в память, но повторить ее, создать что-либо подобное ей еще раз невозможно, «наместником» ее становится тьма. Но поскольку утопия, создаваемая искусством, то, что еще не стало реально существующим, скрыта от его взора словно черным занавесом, искусство, благодаря всему

своему опосредованию, остается воспоминанием, воспоминанием о возможном, противостоящем реальному, которое вытеснило такие вещи, как, например, воображаемое возрождение свободы, уничтоженной в ходе катастрофы, постигшей всемирную историю, свободы, которая не смогла развиваться в тисках необходимости и о которой неизвестно, развивается ли, «становится» ли она. С напряженным ожиданием перманентной катастрофы, наполняющим искусство, тесно связана негативность искусства, его метексис, причастность к мрачному. Никакое реально существующее, зримо проявляющееся произведение искусства не в силах позитивно выразить несуществующее. Этим произведения искусства отличаются от религиозных символов, которые претендуют на трансценденцию непосредственной реальности в явление. Несуществующее представляет собой в произведении искусства определенную констелляцию существующего. Произведение искусства — это обещание в силу своей негативности, достигающей степени полного отрицания, поскольку жест, посредством которого некогда могло быть начато повествование, первый звук, извлекаемый из ситара, обещали вещи никогда еще не виданные и не слышанные, пусть даже самые ужасные; и обложка любой книги, между крышками которой глаз терялся в тексте, сродни обещаниям *сагега obscura*¹. Парадокс всего нового искусства состоит в том, что оно стремится обрести то, что в то же время отбрасывает, как это происходит в начале «Поисков» Пруста, где читатель, благодаря исключительному художественному мастерству автора, вводится в книгу, не сопровождаемый гудением «камеры-обскуры», без помощи «телевизора» всезнающего рассказчика, отказывающегося от чуда и только благодаря этому отказу реализующего его. Эстетический опыт означает постижение того, что не существовало до этого ни в духе, ни в мире, возможность, обещанную ее невозможностью. Искусство — это обещание счастья, которое никогда не исполняется.

¹ камера-обскура (*лат.*) — темная коробка (камера) с отверстием, позволявшая получать изображение какого-либо предмета.

<ГАРМОНИЧНОСТЬ И СМЫСЛ>

<Логичность>

Хотя произведения искусства не носят понятийного характера и не выносят приговоров и оценок, они логичны. В них не было бы ничего загадочного, если бы присущая им логичность не пришла на помощь дискурсивному мышлению, критерии которого, однако, регулярно разочаровывали ее. Ближе всего они стоят к форме умозаключения и его образцам в практическом мышлении. То, что в искусствах, связанных с развитием во времени, определенные события являются следствием какого-то другого, предшествующего им события, вряд ли можно считать метафорой; то, что данное событие в каком-то произведении обусловлено другим событием, по крайней мере позволяет отчетливо различить контуры эмпирических причинных отношений, просвечивающих сквозь толщу текста. Одно должно исходить из другого, быть его следствием, и не только в повествовательно-временных искусствах; визуальные виды искусства в не меньшей степени испытывают потребность в такой последовательности. Обязательство произведений искусства стать тождественными самим себе, контекст напряженных отношений с субстратом их имманентного «договора», в который они попадают благодаря этому, наконец, традиционная идея гомеостаза, который должен быть достигнут, нуждающиеся в осуществлении принципа логической последовательности — в этом и состоит рациональный аспект произведений искусства. Без наличия момента имманентного долженствования никакое произведение не могло бы быть объективировано; в этом состоит его антиметический импульс, то, что заимствовано извне и превращено произведением во внутренний фактор своего развития. Логика искусства, парадоксальная с точки зрения норм и правил обычной логики, состоит в процессе выработки умозаключений без участия понятий и вынесения оценок. Выводы искусство делает из феноменов, разумеется, уже опосредованных духовно и в силу этого до известной степени логизированных. Логический процесс искусства протекает во внелогической по своим объективным данным сфере. Единство, которого произведения искусства достигают таким образом, сближает их с логикой опыта, как бы сильно ни отличались их образ действий, их

элементы и их отношения от элементов и отношений практической эмпирии. Связь с математикой, которую искусство установило в эпоху своей начальной эмансипации и которая сегодня, в эпоху распада его идиом, все же проявляется, выступает следствием осознания искусством своего логически последовательного измерения. И математика, в силу своего формального характера, беспонятна; ее знаки не характеризуют ничего, и так же мало, как искусство, она не выносит экзистенциальных оценок; часто говорят об эстетической сущности математики. Однако искусство обманывает само себя, как только оно, ободренное или напуганное наукой, гипостазирует свою логику последовательности и непосредственно отождествляет свои формы с формами математическими, не заботясь о том, что оно постоянно противодействует им. Однако логичность искусства является одной из тех его сил, которые конституируют его наиболее выразительным образом как бытие *sui generis*, как вторую природу. Она препятствует любой попытке понять произведения искусства с точки зрения их воздействия — благодаря логической последовательности произведения искусства объективно определяются в самих себе, без принятия во внимание характера их восприятия. И все же их логичность не следует воспринимать *à la lettre*¹. На это указывает замечание, сделанное Ницше, которое, правда, дилетантски недооценивает логичность искусства; по его мнению, в произведениях искусства все выглядит так, словно должно быть только таким и не может быть другим. Логика произведений является не вполне, собственно, логикой вследствие того, что она предоставляет отдельным событиям и решениям куда более широкий простор для разнообразия, чем это обычно делает традиционная логика; невозможно отделаться от навязчивого воспоминания о логике сновидения, в которой чувство неизбежной и необходимой закономерной последовательности связано с моментом случайности. Вследствие своего отступления от преследования эмпирических целей логика в искусстве обретает некую призрачность, будучи одновременно и жестко структурированной, и расплывчатой, размытой. Она могла бы действовать тем свободнее и несвязаннее, чем более косвенно предустановленные изначально художественные стили влияют на видимость логичного и освобождают отдельное произведение от тягот ее существования. В то время как в классических, как их принято называть, произведениях логичность правит бал самым бесцеремонным образом, они допускают множество других, порой многочисленных возможностей, которые позволяют в рамках традиционной образной системы (Turik), как, например, в музыке, основанной на принципе генерал-басового многоголосия (Generalbassmusik), или в комедии дель арте, импровизировать более смело, чем позже в индивидуально тщательнейшим образом организованных произведениях. Эти произведения при поверхностном рассмотрении выглядят более алогичными, менее прозрачными, менее сводимыми к общепринятым, предустановленным, схожим с понятиями схемам

¹ буквально (фр.).

и формулам, но в своей глубинной сущности они являются более логичными, гораздо более строго придерживающимися принципа логической последовательности. Но по мере возрастания логичности произведений искусства ее претензии становятся все более недвусмысленными, доходя до пародии в тотально детерминированных, выведенных из минимального исходного материала созданиях, обнажая всю условность логичности, все ее «как если бы». То, что сегодня кажется абсурдным, является негативной функцией неурезанной в своих правах логичности. Искусство ждет неминуемая расплата — ему придется признать, что не бывает умозаключений без понятия и оценки.

<Логика, причинность, время>

Эту логику, как логику, понимаемую в переносном, не прямом значении слова, трудно отделить от причинности, поскольку в искусстве отсутствует различие между чисто логическими и ориентирующимися на предметность формами; в нем продолжает жить архаическая нераздельность логики и причинности. Сформулированные Шопенгауэром *principia individuationis*¹, пространство, время, причинность, во второй раз появляются в искусстве, в сфере, принадлежащей в высшей степени индивидуализированному началу, но уже подвергшиеся разрушению, надломленные, и этот надлом, вынужденно произошедший в результате действия иллюзорного характера искусства, в силу его видимости, придает искусству новый аспект, — аспект свободы. Благодаря свободе, вследствие вмешательства духа, контекст и очередность событий управляемы. В неразделимости духа и слепой необходимости логика искусства вновь напоминает о закономерности реальной последовательности событий в истории. Шёнберг мог говорить о музыке как об истории тем. В искусстве потому так мало грубо ощутимого, непосредственно выраженного пространства, времени, причинности, что оно, в соответствии с общеидеалистической философией, как идеальная сфера находится целиком по ту сторону этих определений; они словно издали подключаются к нему и сразу же, оказавшись в нем, становятся «другим». Так, например, невозможно отрицать присутствие в музыке времени как такового, но от эмпирического времени это музыкальное время настолько далеко, что в процессе сосредоточенного слушания события временного плана, происходящие вне музыкального континуума, остаются внешними по отношению к нему, едва касаясь его; когда исполнитель прерывается, чтобы повторить пассаж или вновь начать музыкальную фразу, то музыкальное время на какой-то период остается равнодушным к этому, абсолютно не касается этих моментов, до известной степени приостанавливается и начинает течь дальше только после того, как продолжено исполнение музыкального произведения. Эмпирическое

¹ принципы индивидуации (лат.).

время в любом случае создает помехи для времени музыкального в силу своей гетерогенности, оба эти времени не сливаются воедино. При этом формативные категории искусства не просто качественно отличаются от категорий внешних, но, несмотря на модификацию, привносят свое качество в качественно иную среду. Если формы внешнего существования являются определяющими в процессе покорения природы, то в искусстве они сами оказываются покоренными, ибо они несовместимы со свободой. Благодаря покорению покоренного искусство пересматривает процесс покорения природы вплоть до самых глубинных, самых потаенных его корней. Владение этими формами и их отношением к материалам делает перед лицом видимости неизбежного, которая в реальности свойственна этим материалам, очевидным произвол по отношению к ним самим. Если музыка «сжимает» время, а картина «свертывает» пространство, то тем самым конкретизируется возможность того, что все могло быть и иначе. И хотя возможности эти сохраняются, осуществляемое ими насилие не отрицается, но они утрачивают свой обязательный, требующий неукоснительного исполнения, характер. Как это ни парадоксально, искусство именно в этом плане, с точки зрения своих формальных компонентов, менее иллюзорно, менее ослеплено субъективно диктуемой закономерностью, чем эмпирическое познание. То, что логика произведений искусства является производным логики последовательности, но не идентична ей, проявляется в том, что произведения искусства могут — и в этом искусство сближается с диалектическим мышлением — увольнять в отставку и собственную логичность, превращая в конце концов эту «отставку» в свою идею; к этому стремится момент разрушения во всем современном искусстве. Произведения, заявляющие о своей тяге к целостной, интегральной конструкции, дезавуируют логичность посредством гетерогенного ей мимесиса, оставившего свой неизгладимый след в произведении; конструкция целиком строится на этом. Автономный закон формы, действующий в произведении, властно требует заявить протест против логичности, которая тем не менее определяет форму как принцип. Если бы искусство просто-напросто не имело никакого отношения к логичности и причинности, то оно не могло бы установить связь со своим «другим» и априорно работало бы вхолостую; если бы оно приняло их на вооружение буквально, то оказалось бы в плену их чар, полностью подчинившись их власти; только благодаря своему двойственному характеру, порождающему перманентный конфликт, оно несколько освобождается из этого плена. Выводы, сделанные без использования понятий и суждений, заранее лишаются своей аподиктичности, напоминая, без сомнения, о коммуникации между объектами, суть которых понятия и суждения могут скорее скрыть, нежели выявить, тогда как эстетическая последовательность сохраняет их, как явление, родственное неидентифицированным моментам. Но единство эстетических составляющих с когнитивными (познавательными) есть единство духа как разума; это находит свое выражение в теории эстетической целесообразности. Если еще раз подтверждается тезис Шо-

пенгауэра об искусстве как о целом мире, некоей вселенной, то этот мир, состоящий из элементов первого, реального мира, несколько «сдвигается», изменяется, согласно иудейским описаниям мира после прихода мессии, когда мир во всем остается прежним, привычным, и все же чуточку, на какую-то йоту становится другим. Этот второй мир, в силу своей негативной тенденции, противостоит первому, скорее являя собой разрушение того, что представлено с помощью знакомых, вызывающих доверие смыслов, как соединение рассыпанных элементов существования в единый, объединяющий их смысл. В искусстве, даже самом сублимированном, нет ничего, что не было бы порождено реальным миром; и ничто, взятое из этого мира, не остается без изменений. Все эстетические категории следует определять как в их связи с миром, так и в отказе от него. Познание является мирским в обоих этих аспектах; не только благодаря возвращению мирского и его категорий и своей связи с тем, что обычно зовется предметом познания, но в еще большей степени, может быть, в результате тенденциозной критики покоряющего природу разума, логического мышления, четкие и строгие определения которого познание посредством их модификации приводит в действие. Не путем абстрактного отрицания разума, рационального начала, не посредством пресловутого, пользующегося дурной славой непосредственного усмотрения сущности вещей искусство стремится дать всему подавленному, порабощенному возможность жить своей собственной жизнью, а путем ликвидации последствий насильственных действий рациональности, эмансипируясь от того, что в области эмпирии кажется ему тем материалом, без которого оно не в состоянии обойтись. Искусство, вопреки расхожим представлениям, не является синтезом, наоборот, оно расчленяет синтезы с помощью той же силы, что создала их. То, что является в искусстве трансцендентным, проявляет ту же тенденцию, что и вторая рефлексия покоряющего природу духа.

<Целесообразность без цели>

То, посредством чего образ действий, осуществляемый произведениями искусства, отражает насилие и господство эмпирической реальности, представляет собой нечто большее, чем просто аналогию. Закрытость искусства как единства его многообразия непосредственно переносит образ действий, связанный с покорением природы, на то, что оторгнуто его реальностью; может быть, это происходит потому, что принцип самосохранения выходит за рамки возможностей его реализации за пределами искусства, где он обнаруживает, что он опровергается смертью, с чем он, разумеется, никак не может согласиться; автономное искусство представляет собой в некотором роде феномен созданного с помощью художественных средств, «поставленного» бессмертия, являясь одновременно и утопией, и прославлением самонадеянного высокомерия; если бы можно было взгля-

нуть на искусство с какой-нибудь другой планеты, оно, надо полагать, предстало бы перед наблюдателем как искусство целиком по своему духу египетское. Целесообразность произведений искусства, посредством которой они самоутверждаются, есть только тень внешней целесообразности, существующей за пределами искусства. С данной целесообразностью произведения схожи лишь по форме, и только это — так, по крайней мере, ошибочно предполагают сами произведения — защищает их от распада. Парадоксальная формулировка Канта, согласно которой прекрасным надлежит назвать то, что целесообразно без цели, выражает языком субъективно трансцендентальной философии существо дела с той точностью и ясностью, благодаря которой теоремы Канта постоянно выбиваются из методологического контекста, в русле которого они возникают. Целесообразными произведения искусства являлись как динамическая тотальность, в которой присутствуют все частные моменты, способствующие достижению цели, преследуемой произведениями, — обретению целостности, равно как и целостность, преследующая свою цель, — осуществление или полное устранение моментов. Нецелесообразными же, бесцельными, напротив, произведения искусства были потому, что они выходили за рамки отношений между целью и средством, существующих в эмпирической реальности. Отдалившись от нее, целесообразность произведений искусства обретает химерические черты. Отношение эстетической целесообразности к целесообразности реальной носило исторический характер — свойственная произведениям искусства целесообразность привнесена в них извне. Самые разнообразные эстетические формы, отшлифованные коллективными усилиями, являются утратившими целесообразность целенаправленными формами, особенно орнаменты, которые недаром соотносятся с математикой и астрономией. Этот путь предопределен магическим происхождением произведений искусства — они явились составными элементами практической деятельности, которая стремилась оказать воздействие на природу, а затем отделились от нее в русле зарождающейся рациональности и освободились от обмана реального воздействия на окружающих. Специфика произведений искусства, их форма, представляющая собой выпавшее в осадок и модифицированное содержание, никоим образом не может отрицать своего происхождения. Критерием успеха произведения, его эстетического совершенства, является то, насколько сформированный материал способен пробудить, вызывать к жизни выкристаллизовавшееся в форме содержание. Ведь, в принципе говоря, и герменевтика произведений искусства представляет собой перенос их формальных моментов в содержание. Но содержание не «прирастает» к произведению напрямую, так, как будто оно просто заимствовано из реальности. Содержание конституируется в ходе некоего противодействия, контрдвижения. Оно запечатлевается в художественных созданиях, которые отдаляются от него. Художественный прогресс, если о нем вообще есть какие-то основания говорить, является воплощением этого движения. Оно участвует в содержании посредством его определенного отрицания.

И чем энергичнее осуществляется это движение, тем в большей степени произведения искусства организуются в силу присущей им целесообразности, во все большей мере обретая сходство с тем, что они отрицают. Кантианская концепция телеологии искусства как телеологии организма коренилась в единстве и целостности разума, в конечном счете божественного, правящего вещами-в-себе. Концепция эта потерпела неизбежный крах. Однако телеологическое определение искусства возвышает его истину над уровнем тривиальных представлений, со временем опровергнутых всем ходом художественного развития, согласно которым именно фантазия и сознание художника создают органическое единство его творений. В лишенной цели целесообразности произведений проявляется схожее с языком начало, в их бесцельности — беспонятийность, отличающая их от сигнификативного языка. С идеей языка вещей произведения искусства сближаются только посредством их собственного языка, посредством организации их разнородных, не стыкующихся друг с другом моментов; чем больше этот язык артикулирован синтаксически, тем более красноречивым, более «говорящим» становится он вместе с этими моментами. Эстетическое понятие телеологии обретает свою объективность в языке искусства. Традиционная эстетика проходит мимо этого, поскольку она, следуя общепринятой *parti pris*, заранее решает вопрос о соотношении целого и частей в пользу целого. Но диалектика — это не инструкция по обращению с искусством, она внутренне присуща ему. Рефлексирующая сила суждения, которая не может исходить от высшего понятия, от всеобщего, и, следовательно, также и из целостного произведения искусства, которого никогда «не существовало», и которая должна следовать отдельным, единичным моментам и перешагивать через них в силу собственной недостаточности, субъективно отражает внутреннее движение произведений искусства в самих себе. В силу своей диалектики произведения искусства порывают с мифом, вырываясь из слепого и абстрактно господствующего контекста природы.

<Форма>

Бесспорно, что воплощение всех моментов логичности или, если смотреть на это более широко, непротиворечивость произведений искусства является тем, что вправе называться их формой. Удивительно, насколько мало эта категория отражена в эстетике и насколько непроблематичной казалась она ей как различительный признак искусства. Трудность, связанная с выявлением этой категории, обусловлена тем, что эстетическая форма теснейшим образом переплетена с содержанием; ее следует представлять себе не только в противопоставлении ему, но и как результат его воздействия, если не превращать форму в жертву той абстрактности, с помощью которой эстетика имеет обыкновение заключать союз с реакционным искусством. Кроме того, понятие формы, вплоть до творчества Валери, образует слепое пятно эстетики, ибо все искусство поклялось в верности ему, вследствие

чего понятие это подтрунивает над своей изоляцией как частным, единичным моментом. Но поскольку дефиниция искусства слабо связана с каким-то другим моментом, оно просто тождественно форме. Любой момент в искусстве может отрицать самого себя, в том числе и эстетическое единство, идея формы, благодаря которой только и стало вообще возможным произведение искусства, как целостный и автономный феномен. В современных произведениях искусства, овладевших всем богатством художественной техники, форма испытывает тенденцию к диссоциации, будь то в угоду выражению или в виде критики аффирмативной (жизнеутверждающей) сущности произведения. Задолго до охватившего искусство всеобъемлющего кризиса в открытых формах не было недостатка. У Моцарта единство играючи испробовало себя в расшатывании единства. Благодаря соединению не связанных между собой или контрастирующих друг с другом элементов, композитор, прославившийся больше всех прочих строгостью и незыблемостью формы, виртуозно жонглирует самим понятием формы. Он так верит в ее силу, что как бы отпускает поводья и выпускает на свободу центробежные тенденции, стремящиеся к выходу из надежного здания конструкции. Наследникам давней традиции идея единства как формы все еще представляется столь несокрушимой, что она способна, по их мнению, выдержать тяжелейшие нагрузки, в то время как Бетховен, в творчестве которого единство утратило свою субстанциальность вследствие номиналистской атаки, подвергает его еще более радикальному испытанию, заставляя его априорно формировать многообразное, после чего он с тем большим триумфом укрощает его. Сегодня художники хотели бы поддержать стремление формы к жизни, делая, однако, акцент на том, чтобы произведения, за которыми укрепилась репутация открытых, незамкнутых, в этой плановости, в этой рассчитанной до деталей упорядоченности непременно вновь обрели нечто вроде единства. В большинстве случаев в теории форма отождествляется с симметрией, повторением. Нет необходимости оспаривать тот факт, что, когда хотя бы свести понятия формы к инвариантным моментам, с одной стороны, выявляются тождественность и повторение, а с другой — в качестве их антипода, обратной стороны медали, нетождественность, контраст, развитие. Но формирование таких категорий мало помогает делу. Например, анализ музыкальных произведений показывает, что сходства, уподобления существуют даже в самых нестрогих, самых открытых, самых враждебных повторению произведениях искусства, что некоторые партии соотносятся по каким-то признакам с другими и что только благодаря связи с такой идентичностью, с такого рода идентичными моментами, реализуется неидентичность, к которой стремится произведение; лишенный всякой тождественности хаос навсегда остался бы вечно тождественным. Однако различие между ярко и наглядно выраженным, опосредованным не только специфическими моментами повторением и неизбежным определением нетождественного через остатки тождественного решающим образом перевешивает всю инвариантность. Понятие формы, которое из симпатии к инвари-

антности отказывается от нее, не слишком далеко ушло от той жуткой фразеологии, которую в немецком языке не пугает слово «формально совершенный». Поскольку эстетика всегда полагает, что понятие формы, ее центральное понятие, изначально предпослано данности искусства, она напрягает все силы, чтобы осмыслить его. Если она не хочет запутаться в тавтологиях, то должна соотноситься с тем, что не имманентно понятию формы, тогда как это понятие заинтересовано в том, чтобы ничто, помимо его самого, не получило права голоса. Эстетика формы возможна лишь как прорыв сквозь эстетику, сквозь тотальность того, что находится во власти чар формы. Но от этого зависит решение вопроса, возможно ли искусство вообще. Понятие формы означает резкую антитезу искусства по отношению к эмпирической жизни, в которой право искусства на существование было далеко не бесспорным. У искусства столько же шансов, сколько и у формы, не больше. Роль формы в кризисе искусства отражена в высказывании Лукача о том, что в современном искусстве значение формы сильно преувеличено¹. В обывательски невежественном *Pronunciamento*² точно так же выражается не сознаваемое консервативным в отношении культуры Лукачем недовольство сферой искусства, поскольку применяемое понятие формы искусства является неадекватным. Только тот, кто не признает форму как сущностно важный фактор, как опосредованно привнесенное в содержание искусства, может поверить в то, что оценка роли формы в искусстве завышена. Форма есть согласованность артефактов, пусть антагонистическая и несовершенная, дефектная, благодаря которой каждое удавшееся произведение отделяется от голого существования, от чисто бытийных моментов. Не ставшее предметом рефлексии, эхом отдающееся во всех этих воплях о формализме понятие формы противопоставляет форму всему созданному в поэзии, в музыке, в живописи как делимую от них организацию. В результате этого она представляется мышлению как нечто насильственно навязанное, субъективно произвольное, тогда как субстанциально, по самой своей сущности, форма существует единственно там, где она не подвергает сформированное никакому насилию, а сама вырастает из сформированного. Но сформированное, обретшее форму содержание представляет собой не внешние по отношению к форме предметы, а миметические импульсы, которые оно вовлекает в тот мир образов, который и является формой. Бесчисленные и весьма вредные двусмысленности, свойственные понятию формы, обусловлены его всеобъемлющим характером, побуждающим все, что есть художественного в искусстве, называть формой. В любом случае понятие формы неплодотворно в своей тривиальной всеобщности, которая не означает ничего, кроме того, что в произведении искусства любая «материя» — в зависимости от ситуации это интенциональные объекты или такие материалы, как звук или цвет, — дана

¹ *Lukács Georg. Wider den mißverstandenen Realismus. Hamburg, 1958. S. 15 ff. [Лукач Дьердь. Против неверно понятого реализма].*

² государственный переворот (*исп.*).

опосредованно, а не просто наличествует в нем. Столь же несостоятельным является и определение понятия формы как субъективно приданного, отчеканенного. То, что вполне обоснованно может именоваться в произведениях искусства формой, также выполняет пожелания того, на что направлена субъективная деятельность, что является продуктом субъективной деятельности. Чисто эстетически, по сути своей, форма произведений искусства является по существу феноменом, подпадающим под объективное определение. Область ее проявления расположена там, где художественное создание отделяется от продукта субъективной деятельности. Ведь ее следует искать не в архитектонике изначально наличествующих элементов, что соответствовало, скажем, представлению об образной композиции вплоть до того момента, когда импрессионизм дезавуировал ее, лишив всякого доверия; тот факт, что, несмотря на это, так много произведений, в том числе и тех, что зарекомендовали себя именно как произведения классические, предстает пристальному взору как такого рода архитектоника, является смертельно опасным возражением против традиционного искусства. Понятие формы невозможно полностью свести к математическим отношениям, как это казалось во времена преемщи эстетике таким ее представителям, как, например, Цейзинг¹. Такого рода отношения, будь то открыто выраженные принципы, как в эпоху Ренессанса, или носящие скрытый характер, как связанные с мистическими концепциями, например, порой у Баха, играют свою роль в образе поведения произведения, в художественной технике, но являются не формой, а лишь ее «транспортным средством», орудием изначального формирования материала, впервые отпущенного субъектом на произвол судьбы и предоставленного самому себе, воспринимаемого как хаотический и лишенный качественных моментов. Насколько мало математическое оформление и все, родственное ему, совпадает с эстетической формой, было услышано в самое последнее время в додекафонической технике, которая действительно заранее придает определенной форму материалу, выстраивая ряды, в которых ни один звук не может раздаться прежде, чем прозвучит другой, предшествующий ему, и они меняются друг с другом местами. Быстро обнаружилось, что эта преформация оказывает не такое формообразующее воздействие, как ожидал Эрвин Штайн, составивший программу, которая не напрасно получила название «Новые принципы формы»². Сам Шёнберг почти механически проводил различие между додекафонической системой и искусством композиции, причем отнюдь не радовался этому разрыву, возникшему вследствие использования изошренной техники. Однако большая последовательность последующего поколения, благодаря которой стирается различие между техникой выстраивания рядов и собственно музыкальной компози-

¹ *Zeising Adolf. Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M., 1855 [Цейзинг Адольф. Эстетические исследования].*

² *Stein Erwin. Neue Formprinzipien // Von neuer Musik. Köln, 1925. S. 59 ff. [Штайн Эрвин. Новые принципы формы].*

цией, расплачивается за эту интеграцию не только самоотчуждением музыки, но и недостаточной артикуляцией, бедностью выразительных средств, то есть явлениями, которые вряд ли могут мыслиться в отрыве от формы. Дело обстоит так, словно вступает в действие контекст имманентности произведения, которое предоставлено исключительно самому себе без какого-то бы ни было постороннего вмешательства, и, услышав в гетерогенных явлениях напряженность, тотальность формы, возвращается вспять, к грубому и примитивному. В действительности полностью организованные создания серийной фазы почти целиком отказались от средств дифференциации, которой они обязаны собственным существованием. Математизация как метод, свойственный объективации формы, — химера. Ее недостаточность можно было бы объяснить тем, что она осуществляется в тех фазах, в которых традиционная, само собой разумеющаяся бесспорность форм распадается, а художнику не предписывается изначально установленный объективный канон. Тогда-то он и обращается к математике; она соединяет позицию субъективного разума, на которой стоит художник, с иллюзорной видимостью объективности, в соответствии с такими категориями, как всеобщность и необходимость; с видимостью позиция художника соединяется потому, что организация, отношение моментов друг к другу, которое образует форму, возникает не из специфической формы, не из гештальта и пасует перед частностью, перед деталью. Поэтому математизация склонна именно к традиционным формам, которые она в то же время разрашает, объявляя их иррациональными. Вместо того чтобы олицетворять главную, «опорную» закономерность бытия, как он ее себе представляет, математический аспект искусства делает отчаянные усилия, чтобы гарантировать возможность такой закономерности в исторической ситуации, в которой объективность понятия формы требуется в той же мере, в какой она запрещается с точки зрения сознания.

<Форма и содержание>

Не раз понятие формы обнаруживает свою ограниченность в том, что оно, как это нередко бывает, переводит форму в одно измерение, не принимая во внимание другого, например, в музыке таким единственным, главным измерением становится временная последовательность, как будто симультанность (одновременность) и многоголосие, полифония делают меньший вклад в создание формы, а в живописи форма связывается с пространством и плоскостью в ущерб формообразующей функции цвета. В отношении всего этого эстетическая форма представляет собой объективную организацию всего, что является в произведении искусства, делая являющееся гармонично красноречивым. Она выступает ненасильственным синтезом рассыпанного, разобщенного, который сохраняет его как то, что реально, фактически существует, во всей его неоднозначности и противоречивости, по-

чему и является на деле раскрытием, развертыванием истины. Пред-
установленное единство именно в силу своей заданности постоянно
«увольняет в отставку» само себя; для него жизненно важно нару-
шать самого себя с помощью «другого», не гармонизировать со своей
гармоничностью. В своем отношении к «другому», чужеродность
которого оно смягчает, единство представляет собой антиварварское
начало в искусстве; посредством формы искусство участвует в про-
цессе развития цивилизации, которую оно критикует всем своим су-
ществом. Исполняя закон трансфигурации сущего, искусство пред-
ставляет собой по отношению к нему свободу. Оно секуляризирует
не теологическую модель образа и подобия Божьего творения, а объек-
тивированное поведение людей, которые подражают творению; тво-
рению, разумеется, возникшему не из ничего, а из того, что создано.
Напрашивается метафизическое выражение, гласящее, что форма про-
изведений искусства — это все то, на чем оставляет свой след рука,
прикоснувшаяся к чему-либо. Этот след — печать, наложенная тру-
дом общества, в корне отличающимся от процесса эмпирического
формообразования. То, что предстает взору художника в виде формы,
наиболее верно объясняется *e contrario*¹ нежеланием допускать в про-
изведение искусства все неотфильтрованное, неотцененное, неприят-
ным цветового комплекса, который просто существует, не будучи
артикулирован в самом себе и не обрета подлинной жизни; это объяс-
няется также отрицательным отношением к музыкальной секвенции,
заимствованной из арсенала традиционных средств, ставших «общими
местами»; протестом против докритической стадии восприятия
произведения. Форма соединяется с критикой. В произведениях ис-
кусства форма является тем, посредством чего они занимают крити-
ческую позицию по отношению к самим себе; то, что в художествен-
ном создании восстает против остатков всего, что выпирает из его
рамок, и есть, собственно, носитель формы, и искусство отрицается
там, где осуществляется теодицея неоформленности в нем, например,
под именем музыкального и комедиантского. В результате присущей
ей критичности форма уничтожает практику и произведения прошло-
го. Форма опровергает представление о произведении искусства как
о чем-то непосредственном. Если она является в произведениях ис-
кусства тем, благодаря чему они становятся произведениями иску-
ства, то она уподобляется своей опосредованности, своей объектив-
ной рефлексивности в самой себе. Опосредованием форма является
как отношение частей друг к другу и к целому и как проработка дета-
лей. Столь высоко превозносимая наивность произведений искусства
разоблачает себя в этом аспекте как враждебность в отношении ис-
кусства. То, что в них выглядит во всяком случае наглядным и наив-
ным, представляющим их структуру внутренне непротиворечивой,
существует благодаря моменту опосредованности, присущему им.
Только в силу этого произведения искусства обретают знаковость, а
их элементы становятся знаками. В форме концентрируется почти все

¹ с противоположной стороны, от противного (*лат.*).

языкоподобное, присущее произведениям, в результате чего они становятся антитезисом формы, превращаясь в миметический импульс. Форма пытается посредством целого заставить заговорить единичное. Но в этом проявляется меланхолия формы, особенно заметная у художников, в творчестве которых она господствует безраздельно. Она постоянно ограничивает то, что формируется; иначе ее понятие утратило бы свое специфическое отличие от сформированного. Это подтверждает художественная работа формирования, в ходе которой всегда что-то отбирается, отсекается и отбрасывается, от чего-то отказываются, — нет формы без отказа, без отрижения. Благодаря форме в произведения искусства внедряется незаконно господствующее, то, от чего они хотели бы избавиться; форма есть проявление аморальности искусства. Произведения совершают в отношении сформированного несправедливость, следуя ему. Бесконечно заболтанная, повторяющаяся на все лады сторонниками витализма еще со времен Ницше антитеза формы и жизни, по крайней мере, улавливала кое-что относительно этой проблемы. Искусство разделяет вину живого не только потому, что оно в силу своей дистанцированности оставляет в неприкосновенности собственную вину живого, но еще больше вследствие того, что оно режет по живому, чтобы помочь ему обрести язык, заговорить, после чего живое окончательно умолкает. В мифе о Прокрусте проливается некоторый свет на философскую праисторию искусства. Но из этого можно извлечь так же мало материала для вынесения обвинительного приговора против искусства, как и из какой-нибудь частной вины в тотальной виновной среде. Тот, кто кричит о якобы присущем искусству формализме — о том, что искусство является искусством, — тот выступает адвокатом той негуманности, той самой бесчеловечности, в которой он обвиняет формализм — от имени клик, которые, чтобы крепче держать поработанных в узде, приказывают искусству приспособиться к ним, встать на путь приспособленчества. Всегда, когда осуждается негуманность, бесчеловечность духа, совершается выпад против гуманности; только дух заботится о людях и уважает их, только он, вместо того чтобы в угоду их природе приспособиться к ним, сделаться им приятным, погружается в самую суть дела, которое является собственным делом людей, не подозревающих об этом. Кампания, ведущаяся против формализма, игнорирует то обстоятельство, что форма, присущая содержанию, сама является «выпавшим в осадок», седиментированным содержанием; именно это, а не возврат к дохудожественной содержательности обеспечивает преобладающее значение объекта в искусстве. Такие формальные эстетические категории, как партикулярность, развитие и устранение противоречий, даже предвосхищение примирения посредством гомеостаза, прозрачны в своем содержании, именно и только там, где они отделились от эмпирических предметов. Их позиция по отношению к эмпирии связана с искусством именно в силу его дистанцированности от них; в искусстве эти противоречия носят непосредственный характер, непримиримо противостоя друг другу, всячески избегая соглашения; их опосредование, присущее эмпирии, становится для со-

знания вещь-в-себе лишь в результате акта отступления, отхода назад, который осуществляет искусство. В этом он представляет собой один из актов познания. Все черты радикального искусства, из-за которых оно подвергалось остракизму как формализм, все без исключения порождены тем, что содержание в них содрогается и трепещет как живой организм, а не скроено по мерке гармонии, удовлетворяющей расхожим вкусам. Эмансипированная экспрессия, которой пронизаны все формы, порожденные новым искусством, заявляла протест против романтического способа выражения посредством присущего ей, противоречащего формам, начала. Это придало этим формам их субстанциальность; Кандинскому принадлежит термин «мозговые акты» (Gehirnakte). В историко-философском плане содержательный момент эмансипации формы проявляется в том, что она с презрением отвергает мысль о смягчении отчуждения, присутствующего в художественном образе, но только благодаря этому она впитывает отчужденное, делая его частью самой себя, и определяет его как таковое. Герметические творения более критичны по отношению к существующей реальности, чем те, которые в угоду ясной и понятной социальной критике ревностно упражняются в искусстве формальной вежливости и любезности и втихомолку признают расцветший повсеместно пышным цветом этикет коммуникации. В диалектике формы и содержания весы, вопреки Гегелю, склоняются в сторону формы, так как содержание, спасение которого эстетика Гегеля не в последнюю очередь объявляет своей задачей, со временем выродилось, опустившись до уровня копии того овеществления, против которого искусство, согласно учению Гегеля, поднимает свой протест, став позитивистской данностью. Чем основательнее познанное до своей полной неузнаваемости содержание преобразуется в категории формы, тем менее несублимированные материалы соизмеримы с содержанием произведений искусства. Все явленное в произведении искусства виртуально представляет собой в такой же степени содержание, как и форму, тогда как форма остается все же тем, посредством чего получает свое определение явленное, а содержание остается определяющимся. Поскольку эстетика вообще возымела намерение сформулировать более энергичное понятие формы, она, обоснованно и вполне легитимно выступая против дохудожественных представлений об искусстве, искала специфически эстетическое только в форме и ее изменениях как изменениях образа поведения эстетического субъекта; для концепции истории искусства как истории духа это было аксиомой. Но то, что в рамках эмансипации обещает упрочить позиции субъекта, в то же время ослабляет его в результате его откола, отделения. Гегель прав в том, что эстетические процессы всегда имеют свою содержательную сторону, что в истории изобразительного искусства и литературы всегда обнаруживались все новые пласты внешнего мира, открытого и ассимилированного, тогда как другие пласты отмирали, утрачивали свою способность вызывать к себе интерес искусства и не могли уже побуждать гостиничных живописцев последнего разбора к тому, чтобы срочно увековечить их на холсте. Стоит

вспомнить о работах Варбургского института, авторы которых в ряде случаев путем анализа мотивов проникли в самую сердцевину художественного содержания; в поэтологии аналогичную тенденцию выражает книга Беньямина о барокко, обусловленную, думается, отказом от смешения субъективных устремлений с эстетическим содержанием и, наконец, отказом от альянса эстетики с идеалистической философией. Содержательные моменты являются опорами содержания, сопротивляющимися давлению субъективной направленности.

<Понятие артикуляции (I)>

Артикуляция, благодаря которой произведения искусства обретают свою форму, всегда допускает в известном смысле и разрушение этой формы. Если бы удалось достичь ничем не нарушенного и не прибегающего к насилию единства формы и оформленного в том виде, в каком оно заложено в идее формы, то была бы осуществлена та идентичность идентичного и неидентичного, перед лицом нереализуемости которой произведение искусства, однако, замыкается в сфере воображаемого, связанной с только для-себя-существующей идентичностью. По своим структурным параметрам, по состоянию артикуляции возможности целого всегда страдают недостаточностью, безразлично, выражается ли она в разделении лавообразной массы на шреберовские садики или проявляется как остаточное явление внешних факторов в объединении различных элементов. Прототипом этого феномена является возникающая наподобие сюиты, непредсказуемая и неуправляемая случайность в последовательности фраз целостной симфонии. От степени артикуляции произведения зависит то, что — если воспользоваться распространенным в графологии со времен Клагеса термином — можно назвать его формальным уровнем. Это понятие властно ставит предел релятивизму «художественного воления» Ригля. Существуют типы искусства и фазы его истории, в которых артикуляция не является целью устремлений или ее развитие тормозится. Их адекватность художественному волению, объективно-историческому формоосознанию, представлениям о форме, ничего не меняет в их несамостоятельности и подчиненности — под давлением окруживших их со всех сторон априорных моментов они не доводят до конца то, что в силу собственной логичности должны были бы осуществить. «Этого не должно быть»; словно конторским служащим, предшественниками которых были художники более низкого формального уровня, их подсознание нашептывает им, что высшие достижения не подобают «маленьким людям», «мелюзге», какой они являются; но высшие достижения представляют собой формальный закон того дела, которым они занимаются. Редко, в том числе и в критике, осознается то, что ни индивидуально, ни коллективно искусство вовсе не желает обрести свое, раскрывающееся в нем понятие; ситуация складывается примерно такая же, как в случаях, когда люди имеют

обыкновение смеяться, даже если нет ничего смешного. Многочисленные произведения искусства дебютируют с несказанным смирением и скромностью, получая за это вознаграждение, выражающееся в том, что им везет с историками, специализирующимися в этой области, и с публикой, проявляющей довольно вялый интерес к их продукции; проанализировать следовало бы, во-первых, в какой мере этот момент, начиная с самых давних времен, способствовал разделению искусства на высокое и низкое, главная, определяющая причина которого заключается, разумеется, в том, что культура потерпела неудачу именно в столкновении с человечеством, которое ее создавало. Во всяком случае, даже такая, внешне чисто формальная категория, как категория артикуляции, имеет свой материальный аспект, связанный с вторжением в *rudis indigestaque moles*¹ того, что «осадилося» в искусстве, по эту сторону его автономии; его формы также исторически проявляют тенденцию к тому, чтобы стать материалом второго сорта. Средства, без которых форма была бы совершенно невозможной, подрывают ее. Произведения, отказывающиеся от крупных частных целостностей, чтобы не причинить ущерба своему единству, только уклоняются от апории — существеннейшее возражение против идеи интенсивности без протяженности, которую выдвинул Веберн. Изделия средних масштабов, наоборот, оставляют частные целостности под тонкой оболочкой своей формы в неприкосновенности, скорее, даже скрывают их, а не позволяют, чтобы они сплелись воедино. Это можно сделать чуть ли не правилом, что свидетельствует о том, насколько тесно и глубоко сплелись форма и содержание, так что отношение частей к целому, существенно важный аспект формы, складывается непрямо, косвенным, обходным путем. Произведения искусства теряются, чтобы найтись, — категория формы зато является эпизодом. В одном опубликованном перед Первой мировой войной сборнике афоризмов, относящихся к экспрессионистской фазе его творчества, Шёнберг обратил внимание на то, что внутри произведений искусства не ведет никакая нить Ариадны². Но это не является условием возникновения эстетического иррационализма. Форма произведений искусства, их целое и их логичность в той же степени сокрыты от них, в какой моменты, то есть их содержание, жаждут целого. Искусство высочайшего ранга прорывается в виде тотальности сквозь форму в сферу фрагментарного. Убедительнее всего недостатки формы проявляются в тех трудностях, с которыми существующие во времени искусства сталкиваются, приближаясь к своему завершению; в музыке это так называемая проблема финала, в литературе — проблема концовки, развязки, которая приобрела особую остроту в творчестве Брехта. Раз произведение искусства отказалось от традиционных, конвенциональных форм и приемов, оно уже явно не может прийти к убедительному финалу, тогда как традиционные фина-

¹ грубые беспорядочные массы (лат.).

² Schönberg Arnold. Aphorismen // Die Musik, 9 (1909/1910). S. 159 ff. [Шёнберг Арнольд. Афоризмы].

лы лишь делают вид, будто единичные моменты с наступлением завершающей стадии повествования во времени также смыкаются друг с другом, образуя тотальность формы. В некоторых, со временем обретших свою широкую аудиторию произведениях «модерна» форма искусственно делается открытой, так как произведения эти хотят показать, что единства формы им более не даровано. Дурная бесконечность, невозможность завершить произведение становится свободно избранным принципом художественной техники и проявляется в выражении. Ответной реакцией на это является то, что Беккет, вместо того чтобы закончить пьесу, дословно повторяет ее; подобным образом поступал почти полвека назад Шёнберг, маршеобразно проигрывая серенаду, — после упразднения репризы она вновь возвращается по воле автора, проникнутого чувством отчаяния. То, что Лукач некогда назвал «разрядкой смысла», было силой, позволявшей произведению искусства, которое должно было подтвердить свое имманентное определение, осуществить финал, схожий со смертью старого, пресыщенного жизнью человека. То, что произведениям искусства отказано в этом, что они уже так же мало способны умереть, как и охотник Грах, они непосредственно ощущают всем своим существом как выражение ужаса. Единство произведений искусства не может быть тем, чем оно должно быть, единством многообразного — это происходит потому, что оно синтезирует, разрушает синтезированное и наносит ущерб синтезу, созданному в нем. От своей опосредованной тотальности произведения страдают не меньше, чем от своей непосредственности.

<К понятию материала>

Вопреки обывательски ограниченному разделению искусства на форму и содержание следует настаивать на его единстве, опровергая сентиментальные представления о том, что в произведении искусства между ними нет различий, и утверждать, что их различие в то же время продолжает жить в опосредовании. Если полное тождество обоих факторов является химерическим, то оно не принесет ничего хорошего и произведениям, — они, по выражению Канта, стали бы пустыми или слепыми, самодостаточной игрой, ведущейся ради собственного удовольствия, или грубой эмпирией. Точнее всего, с содержательной точки зрения, опосредованное различие отразило бы понятие материала. В соответствии с утвердившейся почти повсеместно именно в жанрах искусства терминологией так называется то, что формируется. Это не то же самое, что содержание; Гегель роковым образом смешал эти понятия. Это можно было бы объяснить на примере музыки. Ее содержание, во всяком случае, составляет то, что происходит, случается, — отдельные события, мотивы, темы, обработки, то есть постоянно меняющиеся ситуации. Содержание находится не вне музыкального времени, оно является для него существенно важным фактором, как и время для него, — содержание есть все,

что имеет место во времени. Материал же, напротив, есть то, чем оперируют художники, — то, что предоставляется им для создания в словах, красках, звуках, образующих соединения любого рода, вплоть до целой системы высокоразвитой художественной техники, — в этом плане и формы могут стать материалом; то есть это все, что встречается художнику, относительно чего он должен принять определенное решение. Распространенное среди не склонных к рефлексии художников представление об избираемости материала, его доступности любому выбору, проблематично постольку, поскольку оно игнорирует напор, давление самого материала и тягу, пристрастие к специфическому материалу, господствующие в художественной технике и определяющие направление ее прогресса. Выбор материала, его использование и ограничение в его применении являются существенно важным моментом художественного производства. Кроме того, экспансия в сферу неизвестного, выход за рамки возможностей данного материала, является в значительной степени его функцией, как и функцией критики в его адрес, которую он со своей стороны обуславливает. Предпосылкой понятия материала являются альтернативы, связанные с вопросом, оперирует ли композитор звуками, которые относятся к данной тональности и каким-то образом проявившие себя как ее дериваты, производные, или же он радикально устраняет их; аналогично этому мы встречаем в противопоставлении предметного и беспредметного, перспективного и аперспективного. Понятие материала стало известно в 20-е годы, если не принимать во внимание привычки тех певцов, которые, мучимые предчувствием своего провала из-за их сомнительной музыкальности, имеют обыкновение в своих высказываниях хвастаться своим материалом. С того времени, как Гегель разработал теорию романтического произведения искусства, продолжает существовать заблуждение, согласно которому с изначальной, предустановленной стабильностью все более широких, выходящих за привычные рамки форм исчезает и обязательность в использовании материалов, с которыми формы имеют дело; расширение арсенала имеющихся в распоряжении материалов, подсмеивающееся над старыми границами между жанрами искусства, является результатом только исторической эмансипации понятия художественной формы. Со стороны, внешне, оценка этого расширения чрезвычайно завышена; ее компенсируют те отказы и ограничения, на которые художники должны идти, не только повинаясь велениям вкуса, но и в силу состояния самого материала. Из абстрактно применимого материала крайне мало что можно использовать конкретно, то есть не вступая в коллизию с духом. Кроме того, материал является не материалом природы даже в том случае, когда он предстает перед художником именно в этом качестве, а носит целиком исторически сложившийся характер. Якобы суверенная позиция, занимаемая художниками, есть результат крушения всей художественной онтологии, которое, в свою очередь, воздействует на материалы. Художники в не меньшей степени зависят от изменений в художественной технике, чем сама эта техника зависит от материалов, которые она обрабатывает. Совершенно оче-

видно, насколько сильно связан с традицией композитор, черпающий из нее тот звуковой материал, которым он оперирует. Если же он тем не менее, критически относясь к нему, использует автономный, не связанный с традицией материал, совершенно очищенный от таких понятий, как созвучие и диссонанс, трезвучие, диатоника, то в этом отрицании сохраняется отрицаемое. Такого рода создания обретают язык в силу тех табу, которые они излучают; фальшивость или по меньшей мере шокирующий характер любого трезвучия, которые они допускают, способствуют возникновению этого, и с удовольствием рекламируемая монотонность, однообразие радикально современного искусства объективно обусловлена именно данным обстоятельством, именно в нем ее объективная причина. Ригоризм новейшего развития искусства, который в конечном итоге искореняет остатки унаследованного от прошлого и отвергнутого в эмансипированном материале, проникнув вплоть до самых тайных, самых сокровенных «кровеносных сосудов» творений композитора или живописца, лишь с тем большей беспрекословностью и безоглядностью повинуетя велениям исторической тенденции, сохраняя иллюзию чистой данности лишенного качеств материала. Деквалификация материала, лишение его присущих ему качественных моментов, для поверхностного наблюдателя выглядящая как его деисторизация, вырывание из контекста истории, сама является его исторической тенденцией как тенденцией субъективного разума. Ее действие сводится к тому, что она оставляет в наследство материалу его исторические определения.

<К понятию материи; интенция и содержание>

Из материала нельзя аподиктически устранять то, что в прежней терминологии называлось материей, тканью произведения (Stoff), а у Гегеля сюжетом. В то время как понятие художественной ткани до сих пор присутствует в искусстве, она в своей непосредственности, как то, что взято из внешней реальности и впоследствии подлежит дальнейшей обработке, со времен Кандинского, Пруста, Джойса находится в состоянии несомненного упадка. Параллельно с критикой гетерогенных, заранее заданных явлений, эстетически не поддающихся ассимиляции, растет недовольство и неудовлетворенность так называемыми крупномасштабными темами, которым и Гегель, и Кьеркегор, а в недавнее время и некоторые марксистские теоретики и драматурги придавали такое большое значение. Тот факт, что произведения, возвышенный пафос которых является в большинстве случаев всего лишь плодом идеологии, преклонения перед властью и величием, именно благодаря этому и приобретают свое достоинство, подвергаясь разоблачению с того момента, как Ван Гог начал писать стул или пару-тройку подсолнухов так, что его картины вызвали неистовую бурю всех тех эмоций, в опыте которых индивид его эпохи впервые зарегистрировал наступление исторической катастрофы. После

того как это однажды стало ясно, следовало бы показать и на примере искусства прошлого, как мало его подлинность зависит от вымышленной или даже реальной значимости его предметов. Какое, собственно, дело Вермееру до Делфта; разве, как заметил Карл Краус, в хорошо написанной сточной канаве не больше толку, чем в плохо написанном дворце: «Из разрозненного ряда процессов... перед более зорким взглядом выстраивается мир перспектив, гармоний и потрясенный, и непритязательные стихи «для прислуги» становятся поэзией черной лестницы, которую плохо может проklinать лишь то официальное слабоумие, которому плохо написанный дворец больше по душе, чем хорошо написанная сточная канава»¹. Содержательная эстетика Гегеля, как эстетика материи произведения, его ткани, недialeктически санкционирует, в том же духе, что и многие из его устремлений, опредмечивание искусства посредством его грубой связи с предметами. Собственно говоря, в своей эстетике Гегель отказывается в рассмотрении миметическому моменту. В немецком идеализме обращение к объекту всегда было связано с мещанской ограниченностью; пожалуй, резче всего это выражено в тезисах об исторической живописи в третьей книге работы «Мир как воля и представление». Идеалистическая вечность разоблачается в искусстве как китч — на него полагается, ему доверяется тот, кто придерживается неотъемлемых категорий искусства. Брехт остался глух к этому обстоятельству. В памфлете «Пять трудностей пишущего правду» он писал: «Таким образом, не является, например, неистинным утверждение, что у стульев есть сиденья и что дождь падает сверху вниз. Многие писатели сообщают истины такого рода. Они напоминают художников, которые расписывают переборки тонущих кораблей натюрмортами. Наша первая трудность для них не существует, и все же совесть у них в полном порядке. Не введенные в заблуждение сильными мира сего, но и не сбитые с толку воплями изнасилованных, малюют они свои картинки. Бессмыслица их образа действий порождает в них самих «глубокий» пессимизм, который они сбывают по хорошей цене и который, собственно говоря, скорее был бы оправдан в других перед лицом этих мастеров и этой торговли. При этом не сразу даже удастся распознать, что их истины сродни истинам о стульях или дожде, поскольку на слух они звучат весьма необычно, словно истины об очень важных вещах. Ведь художественное творчество и состоит в том, чтобы придать какой-то вещи, какому-то делу видимость важности. Лишь пристально взглядевшись, различаешь, что они говорят только одно: «Стул есть стул» и «Никто не может помешать дождю идти сверху вниз...»². Эта ерунда вполне обоснованно провоцирует официальное культурное сознание, которое вобрало в себя и ваноговский стул в качестве предмета мебели. Но если у кого-нибудь возникнет желание вывести отсюда какую-то норму, то она будет носить чисто регрессивный характер.

¹ Kraus Karl. Literatur und Lüge, hg. von H. Fischer. München, 1958. S. 14 [Краус Карл. Литература и ложь].

² Brecht Bertolt. Gesammelte Werke. Bd. 18. S. 225 [Брехт Б. Собр. соч., т. 18].

И об этом нечего беспокоиться. Однако написанный на холсте стул действительно может представлять собой нечто очень важное, значительное, если только не отвергать с презрением расплывчатые слова «важность», «значительность». В приемах живописной техники, в ее «как?» может найти свое отражение несравненно более глубокий, да и более значимый в общественном отношении опыт, чем в очень похожих на оригинал портретах генералов и героев революции. В ретроспективе вся эта мазня превращается в зеркальный зал Версальского дворца 1871 года, даже если увековеченные в исторических позах генералы командовали Красной армией, оккупировавшей страны, в которых не произошла революция. Такая проблематика художественной материи, которая «одалживает» свое значение у реальной действительности, распространяется и на интенции, которые усваиваются произведениями. Они сами по себе могут представлять явления духовной природы; привнесенные в произведения искусства, они становятся такими же материальными, как и базельский бургомистр Майер. То, что хочет сказать художник, он говорит — и об этом опять-таки знал Гегель — только посредством создания образной формы, в то же время, однако, не давая ей сообщить об этом. Среди причин, порождающих ошибки в неверных интерпретациях и критике произведений искусства, самой роковой является смешение интенции — того, что художники, как они это повсеместно называют, хотят сказать — с содержанием. Реакция на это содержание во все большей мере смещается в область, неподвластную субъективным интенциям художников, тогда как произведения, интенция которых, проявляется ли она в духе изречения *fabula docet*¹ или в виде философского тезиса, выдвигается на передний план, блокируют содержание. Мысль о том, что произведение искусства перенасыщено рефлексией, является не только плодом идеологии, но содержит в себе свою истину, заключающуюся в том, что оно слишком легко прибегает к рефлексии — оно не рефлексировало вопреки навязчивой фамильярности собственной интенции. Филологические исследования, движимые интенцией выявить содержание как нечто непротиворечивое, конкретно зримое и осязаемое, руководствуются тем, что из произведений они тавтологически извлекают то, что было в них вложено раньше, — наиболее отталкивающим примером этого является вторичная литература о Томасе Манне. Правда, развитию этой практики способствует тенденция, свойственная самой природе литературы, — суть ее в том, что ее наивная наглядность вместе с ее иллюзорным характером давно обветшали, что литература больше не отрицает рефлексии и поневоле вынуждена усиливать интенциональный слой. Это легко предоставляет в распоряжение чуждого духу наблюдателя удобные суррогаты духа. Произведения искусства, как это произошло в его крупнейших современных достижениях, путем повторной рефлексии приобщают рефлексивный элемент к самой сущности художественного творчества, а не трепят его как некий материальный «довесок».

¹ букв.: басня учит (лат.).

<Интенция и СМЫСЛ>

В какой бы малой степени интенция произведений ни составляла их содержания — это невозможно уже только потому, что ни одной интенции не дается гарантии, что произведение реализует ее, — только ограниченный, тупой ригоризм мог бы дисквалифицировать ее в качестве момента. В диалектике отношений между миметическим полюсом произведений искусства и их метексисом в просветительской деятельности находят свое место интенции — не только как субъективно движущая и организующая сила, впоследствии растворяющаяся в произведении, но и как присутствующая в его собственной объективности. То, что произведению отказано в чистой индифферентности, так же придает интенциям самостоятельность и партикулярность, как и другим моментам; тем, кто намерен отрицать связь значения произведений искусства с интенцией, хотя и варьирующуюся исторически, следовало бы отказаться от анализа структуры выдающихся произведений искусства в угоду *thema probandum*¹. Если материал произведения искусства действительно оказывает сопротивление его голлой идентичности, то процесс ее развития в них самих является, в сущности, процессом, протекающим между материалом и интенцией. Без интенции, без имманентного образа идентифицирующего принципа существование формы было столь же маловероятным, как и без миметических принципов. Излишек интенций свидетельствует о том, что объективность произведений не сводится без остатка к мимесису. Объективным носителем интенций в произведениях, синтезирующим отдельные индивидуальные интенции, является их смысл. При всей проблематике, с рассмотрением которой он неразрывно связан, от которой он целиком зависит, при всей очевидности того, что не ему в произведениях искусства принадлежит последнее слово, он сохраняет свою значимость. Смысл «Ифигении» Гёте — в идее гуманности. Если бы эта гуманность была только результатом интенции, абстрактно мыслимой поэтическим субъектом, и была бы, по выражению Гегеля, всего лишь «фразой», как у Шиллера, то она действительно была бы безразличной для произведения, оставляла бы его равнодушной к ней. Но поскольку она посредством языка сама становится миметической, выражающейся в непонятных элементах, не принося при этом в жертву этому ничего из своего понятийного арсенала, то она создает плодотворное «силовое поле» между собой и содержанием, плодом поэтического творчества. Смысл такого, например, стихотворения как «Clair de lune»² Верлена не следует воспринимать как нечто значащее; он несопоставим с изумительным звучанием стихотворения. Присущая этим строфам чувственность также является интенцией — интенцией счастья и печали, чувств, неотделимых от сексу-

¹ проблема, требующая доказательства (лат.).

² «Лунный свет» (фр.).

ального влечения, как только оно погружается в самого себя и отрицает дух за его аскетизм, — все это и составляет содержание стихотворения, а безукоризненно представленная идея далекой от чувств чувственности — его смысл. Эта черта, главная для всего французского искусства конца XIX — начала XX века, в том числе и творчества Дебюсси, скрывает в себе потенциал радикального «модерна»; присутствуют в ней и нити, связывающие с историческим прошлым. Наоборот, сферой применения, если не телосом критики, является вопрос, объективирует ли себя интенция по отношению к сочиненному; разделительные линии между интенцией и достигнутым, осуществленным, которые вряд ли удастся стереть произведениями нового искусства, представляют собой, пожалуй, в не меньшей степени шифры их содержания, чем достигнутого. Но критика более высокого ранга и качества, рассматривающая вопрос об истине или неистине содержания, обретает имманентный характер в значительной степени в результате познания отношения между интенцией и сочиненным, нарисованным, воплощенным в музыке. Интенция никогда не разрушается в результате слабости субъективного формообразования (*Gestaltung*). Неистинность интенции вступает в противоречие с объективным содержанием истины. Если то, что должно быть содержанием истины, неистинно в-себе, то это препятствует развитию имманентной гармонии. Такая неистина имеет обыкновение быть опосредованной неистинной интенцией — на высшем уровне развития формы это нашло свое воплощение в «Случае Вагнера»*. Согласно традиции эстетики, а также традиционного искусства, тотальность произведения искусства определяется как тотальность определенного смыслового контекста. Взаимодействие целого и его частей произведение должно запечатлеть как полное смысла таким образом, чтобы воплощение такого смысла совпало с метафизическим содержанием. Поскольку смысловой контекст конституировался через отношения моментов, а не в виде какой-то атомистически раздробленной чувственной данности, в нем должно быть доступно постижению то, что с основанием можно было бы назвать духом произведений искусства. То, что духовное в произведении искусства — это то же самое, что и конфигурация его моментов, не просто подкупает, в этом проявляется его истина, противоречащая любому неуклюжему овеществлению или материализации духа и содержания произведений. В содержание этого смысла, опосредованно или непосредственно, вносит свой вклад все являющееся, причем оно не обязательно должно обладать одинаковым весом и значением. Дифференциация явлений по их весу и значению была одним из эффективнейших средств артикуляции — например, различие сформулированного в виде тезиса главного события и переходов, оттенков и нюансов, вообще различие существенно важного, эссенциального, и, как всегда, необходимых акциденций. Такого рода дифференциации руководствовались в традиционном искусстве схемами. По мере того как схемы эти превращались в объект критики, дифференциации становились сомнительными — искусство склоняется к тем приемам художественной техники, благо-

даря которым все то, что происходит в произведении, находится на одинаковом расстоянии от его центра; когда все акцидентальное вызывает подозрение в излишней орнаментальности. Среди трудностей артикуляции, испытываемых новым искусством, эта одна из самых значительных. Безудержная самокритика искусства, заповедь, требующая безотходного формообразования, кажется, одновременно направлена против него, стремясь вызвать к жизни момент хаоса, дремлющий в любом искусстве в качестве условия его существования. Кризис возможной дифференциации часто порождает, даже в произведениях высочайшего формального уровня, явления нерасчлененные, хаотически смешанные. Попытки избежать этого неминуемо, почти без исключений, хотя часто и скрытым, неявным образом, приводят к заимствованиям из того самого арсенала, который стал предметом возражений, — и в этом происходит соединение тотального овладения материалом и стремления к расплывчатому, диффузному.

<Кризис смысла>

То, что произведения искусства, согласно с великолепной парадоксальной формулировкой Канта, «бесцельны» («ohne Zweck»), то есть отделены от эмпирической реальности и не преследуют никакой полезной для их самосохранения и жизни цели, не выдвигают никакого намерения, не позволяют назвать смысл целью, несмотря на его родство с имманентной телеологией. Но произведениям искусства становится все труднее выстраиваться в виде единого смыслового контекста. На это они в конце концов отвечают отказом от его идеи. Чем больше эмансипация субъекта разрушала все представления изначально данного и смыслосообщающего порядка, тем сомнительнее становится понятие смысла как прибежища утратившей былой блеск телеологии. Уже до эпохи Освенцима, перед лицом исторического опыта, стремление приписать смысл какому-либо существованию было аффирмативной, безапелляционно утверждающей свою правоту ложью. Последствия этого отразились на искусстве во всех его проявлениях, вплоть до формы художественных произведений. Если для произведений больше не существует ничего вне их самих, на что они могли бы опереться без помощи идеологии, отсюда то, что отсекается, отторгается от них, невозможно создать, «учредить» посредством субъективного акта. Его перечеркнула их тенденция к субъективированию, являющаяся не духовно-исторической катастрофой, а соответствующая состоянию истины. Критическая саморефлексия, присущая любому произведению искусства, обостряет его чувствительность в отношении всех тех его моментов, которые традиционно способствуют упрочению смысла; но тем самым чувствительность обостряется и в отношении имманентного смысла произведений и их смыслообразующих категорий. Ведь смысл, в который синтезируется произведение искусства, не может быть создан только произведением, как и не может быть его воплощением. Тотальность произведе-

ния, представляя и эстетически продуцируя смысл, воспроизводит его. Он обретает в ней оправдание лишь в той мере, в какой объективно является чем-то большим, чем только ее собственный смысл. По мере того как произведения искусства все неотступнее «простукивают» смыслообразующий контекст, они выступают и против него, и против смысла вообще. Бессознательная работа художественного воображения над смыслом произведения как моментом субстанциальным и опорным, способным нести на себе груз, ликвидирует смысл. Передовое художественное производство последних десятилетий стало фактом самосознания новой ситуации, нового положения дел, тематизировало его и включило в структуру произведений. Новейший дадаизм легко уличить в недостаточности его связей с политикой и вдвойне отвергнуть его как лишенного смысла и цели. Забывают о том, что эти произведения демонстрируют то, что возникло из смысла, без всякой оглядки, в том числе и на самих себя как на произведения искусства. Oeuvre¹ Беккета делает этот опыт как бы само собой разумеющимся, изначально заданной предпосылкой, но тем не менее развивает его и далее как абстрактное отрицание смысла постольку, поскольку оно посредством своей фактуры вносит этот процесс в число традиционных категорий искусства, конкретно снимает их и из ничего экстраполирует другие. Изменения, которые при этом происходят, разумеется, не имеют ничего общего с теологией, которая уже облегченно вздыхает, если ее дело вообще становится предметом слушания, причем не имеет значения, какой приговор при этом выносится, как будто в конце туннеля метафизической бессмысленности, изображения мира как ада, забрезжил свет; Гюнтер Андерс был совершенно прав, защищая Беккета от тех, кто ополчился на него, безапелляционно утверждая свою точку зрения². Пьесы Беккета абсурдны не в силу отсутствия в них всякого смысла — в этом случае они были бы не имеющими значения, — а как слушание по его делу. Они разворачивают свою историю. Так же, как его творчество повинуется наваждению позитивного ничто, оно находится во власти ставшей в ходе развития и тем самым как бы заслуженной бессмысленности, однако не рекламируя ее в силу этого обстоятельства как позитивный смысл. В то же время эмансипация произведений искусства от их смысла эстетически смыслонаполнена, поскольку она реализуется в эстетическом материале — именно потому, что эстетический смысл непосредственно не совпадает с теологическим. Произведения искусства, которые отказываются от видимости осмысленности, не утрачивают в результате этого своего сходства с языком. Они высказывают с той же определенностью, как и традиционностью, свой позитивный смысл как смысл их бессмысленности. На это искусство сегодня способно — путем последовательного отрицания смысла оно воздает должное

¹ творчество (фр.).

² Anders Günther. Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution. 2. Aufl. München, 1956. S. 213 ff. [Андерс Гюнтер. Старомодность человека. О душе в эпоху второй индустриальной революции].

постулатам, которые в свое время конституировали смысл произведений. Поэтому бессмысленные или чуждые смыслу произведения самого высокого формального уровня представляют собой нечто большее, чем просто отсутствие смысла, так как их содержание растет в процессе отрицания смысла. Вследствие этого последовательно отрицающее смысл произведение обязано обладать той же плотностью и целостностью, какая некогда должна была представлять смысл. Произведения искусства, пусть даже против своей воли, становятся смысловыми контекстами, поскольку отрицают смысл. В то время как кризис смысла коренится в проблематичности всего искусства в целом, в его несостоятельности перед требованиями рациональности, рефлексия не может замолчать вопрос о том, не бросается ли искусство в объятия овеществленного мышления, позитивизма, в результате разрушения смысла, вследствие утверждения именно того, что обыденному сознанию представляется абсурдным. Но порог между подлинным искусством, взвалившим на себя всю тяжесть кризиса смысла, и искусством смирившимся, состоящим из протокольных фраз в буквальном и переносном значении этого слова, состоит в том, что в значительных произведениях отрицание смысла формируется как негативное, а в остальных воплощается прямо, тупо и позитивно. Все зависит от того, присущ ли смысл отрицанию смысла в произведении искусства или оно приспособляется к данности; подвергается ли рефлексии в художественном произведении кризис смысла или же он остается непосредственным и в силу этого чуждым субъекту. Ключевыми феноменами могут быть и известные музыкальные произведения, как, например, фортепьянный концерт Кейджа*; они повинуются, словно закону, неумолимой случайности и тем самым обретают нечто вроде смысла — принимают выражение ужаса. Правда, у Беккета царит пародийное единство места, времени и действия с искусственно встроенными и выверенными, взвешенными эпизодами и с катастрофой, которая отныне состоит в том, что не наступает. Поистине одной из загадок искусства и свидетельством насильственной власти его логичности является то обстоятельство, что любая радикальная цепь выводов и следствий, в том числе и та, что называется абсурдной, находит свое завершение в чем-то, похожем на смысл. Но это не является ни подтверждением свойственной каждому тщательно проработанному произведению субстанциальности как субстанциальности его иллюзорного характера — видимостью искусство в конце концов является в силу того, что оно не может избежать внушения смысла посреди бессмысленности. Однако произведения искусства, которые отрицают смысл, неизбежно испытывают также ослабление и расшатанность своего единства; в этом функция монтажа, который и дезавуирует единство, подчеркивает его упрощенное в качестве принципа формы. Известна взаимосвязь между техникой монтажа и фотографией. Монтаж в кинематографе находит соответствующее ему применение. Скачкообразное, прерывистое чередование эпизодов, используемое как художественное средство монтирование кадров служат ин-

тенциям, не покушаясь на безынтенциональность голого существования, в которой так заинтересован фильм. Принцип монтажа — это ни в коем случае не трюк, придуманный для того, чтобы интегрировать фотографию и ее производные в искусство, несмотря на их зависимость от эмпирической реальности, ограничивающей возможности художника. Скорее, монтаж имманентно вырывается за рамки фотографии, не пропитывая ее эманацией лживого чуда, но и не санкционируя ее вешности в качестве нормы, — своего рода самокоррекция фотографии. Монтаж возник как антитеза всему проникнутому настроением искусству, прежде всего импрессионизму, который раздробил объекты на мельчайшие, впоследствии вновь подвергнутые синтезу элементы, преимущественно из области технической цивилизации или ее амальгамы с природой, чтобы плавно, без резких скачков ввести их в динамический континуум. Импрессионизм хотел с помощью эстетических средств спасти отчужденное, гетерогенное, создав его копию. Концепция эта оказалась тем менее надежной, чем больше утверждалось подавляющее превосходство вечно прозаического над живым субъектом, — субъективация предметности вернулась к романтизму, присутствие которого остро ощущалось не только в «югенд-стиле», но и в поздних произведениях зрелого импрессионизма. Против этого протестует монтаж, изобретенный на основе техники вклеивания в картины газетных вырезок и тому подобных вещей в героический период кубизма. Видимость искусства, утверждающая, будто посредством формообразования гетерогенной эмпирии искусство примиряется с ней, должна разрушиться по мере того, как произведение вбирает в себя существующие буквально, совершенно иллюзорные обломки эмпирии, признает это крушение и меняет свою функцию, ставя себе целью эстетическое воздействие. Искусство хочет признать свое бессилие перед позднекапиталистической тотальностью и приступить к ее ликвидации. Монтаж есть внутриэстетическая капитуляция искусства перед гетерогенными ему явлениями. Отрицание синтеза становится принципом создания формы. При этом монтаж бессознательно руководствуется номиналистской утопией, согласно которой факты не должны будут опосредоваться формой или понятием и неизбежно утратят свою фактичность. Сами факты должны быть выявлены, на них следует указать с помощью метода, который в теории познания называется дейктическим*. Произведение хочет заставить факты заговорить, в то время как они сами говорят о нем. Тем самым искусство начинает процесс против произведения искусства как смыслового контекста. Смонтированные отбросы впервые за все время существования искусства наносят смыслу ясно различимые раны, покрывая его шрамами. Это помещает монтаж в более широкий контекст. Все современное искусство после эпохи импрессионизма, в том числе и радикальные проявления экспрессионизма, отрекаются от видимости континуума, имеющего своей основой единство субъективного опыта, «поток переживаний». Сеть взаимосвязей, их органическое переплетение рассекается, разрушается вера в то, что одно самым непосредственным, живым образом пригнано к

другому, пусть даже переплетение становится таким плотным и запутанным, что совершенно утрачивает всякую прозрачность и доступность для смысла. Эстетический принцип конструкции, откровенный примат целого над деталями и их взаимосвязь в микроструктуре образует дополнение к этому переплетению; по своей микроструктуре любое произведение нового искусства могло бы называться монтажом. Несвязанное сжимается вышестоящей инстанцией целого, так что тотальность насильственно заставляет части соединиться в единый и целостный контекст, которого до этого не существовало, в результате чего тотальность, разумеется, вновь становится видимостью смысла. Такое навязанное силой единство исправляется тенденцией, проявляемой деталями нового искусства, «эмоционально-инстинктивной жизнью» звуков или красок или, например, стремлением музыкальных произведений так строить гармонию и мелодию, чтобы использовать все имеющиеся в распоряжении композитора тоны хроматической гаммы, которые дополняли бы традиционный ладовый строй. Правда, сама эта тенденция выведена из тотальности материала, из всего его спектра, будучи скорее системой, обусловленной рядом определенных факторов, нежели спонтанной в подлинном смысле слова. Идея монтажа и тесно связанной с ним на глубинном уровне технологической конструкции несовместима с идеей радикально сформированного и проработанного произведения искусства, с которой она временами ощущает себя идентичной. Принцип монтажа как акции, направленной против обретенного с помощью разного рода хитроумных уловок органичного единства, был рассчитан на то, чтобы вызвать ощущение шока. После того как ощущение это притупилось, смонтированное вновь становится индифферентной материей; избранная техника уже недостаточна для того, чтобы воспламенить чувства, благодаря которым устанавливается связь между эстетическим и внеэстетическим, интерес к произведению нейтрализуется, становясь культурно-историческим интересом. Но если он, как в коммерческом фильме, сохраняется в отношении интенций монтажа, то интенции эти превращаются в намерение расстроить гармонию. Критика в адрес принципа монтажа переносится на конструктивизм, в рамках которого принцип этот предстает в урезанном виде именно потому, что конструктивистское формообразование происходит за счет ослабления отдельных импульсов, а в конечном счете и миметического момента, вследствие чего грозит выродиться в пустопорожнюю болтовню. Сама материально-практическая вещественность, реальный взгляд на вещи, представленный целесообразностью искусства, попадает под огонь критики, направленной против видимости, — то, что выглядит как чисто практически-деловое, материально-вещественное, отражающее подлинную суть дела, таким отнюдь не является, поскольку оно в результате формообразования препятствует осуществлению намерений того, что подлежит формообразованию, и претендует на обладание имманентной закономерностью, которая таковой отнюдь не является, обрекая телеологию частных моментов на окончательную гибель. Вещественность разоблачает себя как идеологию, — не знаю

щего никаких отходов и шлаков единства, в виде которого выступает произведение искусства, преследующее чисто практические или технические цели, в действительности не существует. В пустотах — минимальных! — существующих между всеми отдельными, единичными элементами конструктивистских произведений, зияет объединенное, наподобие того, как в условиях тотального администрирования заявляют о себе подавленные частные интересы общества. Процесс, происходящий между целым и единичным, после того как вышестоящая инстанция оказалась несостоятельной, возвращается вспять, к нижележащим слоям, к импульсам деталей, в соответствии с номиналистской позицией. Искусство вообще мыслимо только при отсутствии любой узурпации изначально данного и выходящего за предустановленные рамки. Аналогией антиорганичной практике монтажа являются нестираемые пятна, существующие в чисто экспрессивных, органичных произведениях. Антиномия обретает очертания. Произведения искусства, соизмеримые с эстетическим опытом, обрели бы, думается, смысл, подчинившись контролю эстетического императива, согласно которому в произведении искусства самым главным является все, в нем нет ничего второстепенного. Этому противостоит развитие, возникшее на основе самого данного идеала. Абсолютная определенность, свидетельствующая о том, что главным в равной степени является все, что ничто не остается за рамками контекста произведения, соединяется, по мнению Дьердя Лигети, с абсолютной случайностью. В ретроспективе это просто подтачивает устои эстетической закономерности. Ей всегда присущ момент нормативности, соблюдения правил игры. Если с началом новой эпохи, нашедшей свое яркое воплощение в нидерландской живописи XVII века и в раннем английском романе, искусство вбирает в себя случайные моменты ландшафта и судьбы как моменты жизни, не конструируемой на основе идеи, не подчиняющейся никакому нависающему над ней *ordó*¹, чтобы вдохнуть в моменты эстетического континуума дух свободы, то первоначально и впоследствии, в течение длительного периода подъема буржуазии, скрытая невозможность объективации смысла усилиями субъекта в конце концов уличила и сам смысловой контекст в случайности, дать название которому в свое время отважилось формообразование. Развитие в сторону отрицания смысла расплачивается с ним той же монетой. Будучи неизбежным и обладая собственной истиной, процесс отрицания сопровождается моментами, не в той же мере враждебными искусству, а *mesquin*² механическими, вновь приватизирующими тенденцию развития моментами; этот переход совершается параллельно с искоренением эстетической субъективности силой собственной логики; эстетическая субъективность должна расплатиться за неистину эстетической видимости, созданную ею. И так называемая абсурдная литература в лице своих самых выдающихся представителей участвует в диалектически противоречивой системе

¹ порядок, строй (*лат.*).

² плоско, банально (*фр.*).

взаимосвязей и отношений, причем участие это проявляется в том, что она, как телеологически организованный смысловой контекст, выражает мысль о том, что смысла никакого не существует, в результате чего, решительно отрицая смысл, сохраняет категорию смысла; это делает возможным и необходимым ее интерпретацию.

<Понятие гармонии и идеология замкнутости>

Такие категории, как единство и даже гармония, не исчезли бесследно под воздействием критики смысла. Четкая антитеза любого произведения искусства по отношению к голой эмпирии требует когерентности (связи) произведения. Иначе, как это происходит в процессе монтажа, сквозь прорехи структуры в произведение проникло бы то, от чего оно закрывается на все запоры. В этом истина традиционного понятия гармонии. То, что от него остается и продолжает жить, переносится, по мере отрицания чисто развлекательных, «кулинарных» моментов, на самое главное, на целое, в сколь бы малой степени ни предопределяло оно характер деталей. Также и там, где искусство восстает против своей нейтрализации, сводящей его до уровня созерцания, и настаивает на крайних формах выражения дисгармонии и диссонансов, эти моменты являются для него одновременно моментами единства; без единства они не могли бы создавать и диссонансы. Даже там, где искусство без всякой задней мысли вникает внезапно в озарение, в игре принимает участие измененный до неузнаваемости принцип гармонии, ибо озарения, чтобы их воспринимали серьезно, должны, по выражению самих художников, попасть в самую точку; тем самым организованное, гармоническое начало мыслится по меньшей мере как точка схождения перспективы, как некая цель, которую необходимо достичь. Эстетическому опыту, как, впрочем, и теоретическому, известно, что счастливые идеи и озарения, которые не попадают в точку, пропадают впустую, бесцельно растрачивая свою энергию. Паратактическая логичность искусства состоит в равновесии скоординированных моментов, в том гомеостазе, в понятии которого эстетическая гармония сублимируется как самое высшее, совершенное, как последнее слово искусства. Такая эстетическая гармония по отношению к составляющим ее элементам является негативным фактором, диссоциируя с ними, — здесь происходит нечто подобное тому, что происходило некогда в музыке с отдельными тонами в чистом созвучии, в трезвучии. Тем самым эстетическая гармония квалифицирует себя как момент. Традиционная эстетика заблуждается, преувеличивая значение отношения целого к его частям, объявляя это отношение абсолютным целым, тотальностью. В результате этой путаницы понятий гармония становится триумфальным символом победы над гетерогенным, свадебным торжеством иллюзорной позитивности. Культур-философская идеология, для которой закрытость, смысл и позитивность являются синонимами, постоянно выливается

в *laudatio temporis acti*¹. Сторонники этой идеологии утверждают, будто некогда, в закрытых обществах, каждое произведение искусства имело свое место, функцию и основание, в силу чего ему было даровано такое благо, как закрытость, тогда как сегодня творчество уходит в пустоту и произведение искусства по самой своей природе обречено на гибель. Как бы ни был очевиден основной тон таких рассуждений, которые, как правило, ведутся со слишком надежной и безопасной дистанции по отношению к искусству и совершенно неоправданно кажутся самим себе стоящими над внутриэстетическими закономерностями, внутриэстетической необходимостью, полезнее все же проанализировать меру их глубины и основательности, чем, учитывая ту роль, которую они играют, походя отделаться от них, не входя в суть дела, и, вследствие того, что никто не интересуется ими, по возможности законсервировать их. Произведение искусства несколько не нуждается в каком-то априорном порядке, в рамках которого оно должно ощущаться, охраняться, восприниматься. Если сегодня все звучит неслаженно, если нет больше ничего гармоничного, то это происходит оттого, что прежняя гармония была фальшивой. Закрытость эстетической, да и внеэстетической системы связей и отношений, и художественные достоинства самого произведения искусства никак не соотносятся друг с другом, это совершенно разные вещи. Сомнительность идеала закрытого общества распространяется и на идеал закрытого произведения искусства. Произведения искусства, несомненно, как это постоянно повторяют все реакционеры, утратили свою связанность, скованность. Переход в открытое состояние превращается в *holog vasui*², в страх перед тем, что произведения начинают в конце концов говорить в пустоту, такой переход и имманентно является для них не только благодеянием — ни с точки зрения их подлинности, ни значимости. То, что в эстетической сфере подпадает под категорию проблематичного, происходит именно отсюда; остаток делается добычей скуки. Каждое произведение, говорящее новое слово в искусстве, стремящееся быть «новым», подвержено опасности полной неудачи. И если в свое время Герман Граб восторгался тем, что преформация, предварительная выработка стиля в фортепианной музыке XVII и XVIII вв., не допускала появления откровенно плохих произведений, то ему следовало бы возразить на это, что при таком положении вещей столь же мало возможны были и произведения явно хорошие. Несравненный Бах так превосходил музыку предшествующей и современной ему эпох потому, что он прорвался сквозь рамки этой преформации. Даже Лукач в своей «Теории романа» вынужден был признать, что произведения искусства с окончанием якобы смыслонаполненной эпохи обрели бесконечно большее богатство и глубину³. В пользу выжива-

¹ акты восхваления своего времени (*лат.*).

² боязнь пустоты (*лат.*).

³ *Lukács Georg. Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, 2. Aufl. Neuwied a. Rh. u. Berlin, 1963, *passim* [Лукач Дьердь. Теория романа. Философско-историческое эссе о формах большой эпики].

ния понятия гармонии как момента говорит то, что произведения искусства, которые восстают против математического идеала гармонии, против требования установить симметричные отношения и стремятся к абсолютной асимметрии, не лишаются всей симметрии полностью. Асимметрия, согласно художественным достоинствам ее языка, должна осознаваться лишь в ее отношении к симметрии; новейшим доказательством этого служат, по определению Канвейлера*, феномены искажения у Пикассо. Аналогичным образом новая музыка сделала реверанс перед отвергнутой тональностью, проявив исключительную чуткость к ее рудиментам; в ранний период развития атональной музыки Шёнберг сделал ироническое замечание по поводу «лунного пятна» в «*Pierrot lunaire*»¹, сказав, что оно «сработано» в соответствии с правилами строгой композиции, что оно только подготавливает созвучия и допускается лишь в плохих тактах. Чем дальше заходит покорение природы, тем болезненнее становится для искусства признавать необходимый прогресс этого процесса в себе самом. В идеале гармонии искусство чувствует приспособленчество к управляемому миру, тогда как его оппозиция этому миру продолжает покорение природы со всевозрастающей автономией. Это покорение является в равной степени и собственным делом искусства, и противоречит ему. Насколько тесно такого рода иннервации искусства срослись с его положением в реальности, можно было ощутить в первые послевоенные годы в разбомбленных немецких городах. Перед лицом воплощенного хаоса внезапно вновь обрела свои черты многообещающая оптическая упорядоченность, давно отвергнутая эстетическим сенсорным аппаратом. Но быстро выдвигающаяся на передний план природа, буйно разросшаяся в развалинах, подготовила заслуженный конец всей проникнутой каникулярными настроениями романтике природы. На краткий исторический миг возвратилось то, что традиционная эстетика называла «удовлетворяющим» началом гармонических и симметричных отношений. Когда традиционная эстетика в лице Гегеля славилась гармонию в природно-прекрасном, она проецировала свое самоудовлетворение господством над покоренным. Качественно новый характер новейшего опыта искусства заключался в том, что он, испытав аллергию на гармонизацию, стремится устранить ее даже после того, как она была отринута, являя собой поистине пример отрицания отрицания, роковым образом осужденного на самодовольный переход к новой позитивности, в той бесконфликтности, расслабленности, которая проявилась в таком множестве картин и музыкальных произведений, созданных в послевоенные десятилетия. Ложная позитивность — это технологическая точка утраты смысла. То, что в героические времена нового искусства воспринимается как его смысл, удерживало моменты упорядоченности, в то же время решительно отрицаемые; их окончательная ликвидация выливается на деле в бесконфликтную и пустую идентичность. Освобожденные от гармонически-симметричных представле-

¹ «Лунный Пьеро» (фр.).

ний произведения искусства с формальной стороны характеризуются по степени их сходства и контраста, статики и динамики, по их структуре, переходным полям, развитию, идентичности и возврату к прошлому. Различие между первым появлением одного из их элементов и его, пусть даже весьма модифицированным, повторением стереть произведения не могут. Все более тонкой становится их способность ощущать и использовать отношения гармонии и симметрии в их самой абстрактной форме. Там, где в музыке, например, когда-то более или менее явная реприза обеспечивала симметрию, сегодня для установления симметрии достаточно порой расплывчатого сходства звучания в различных местах произведения. Разорвавшая все связи со статикой динамика, уже не различимая на фоне противопоставленного ей прочного, устойчивого, постоянного, превращается во что-то порхающее, парящее, но не движущееся вперед. Темпы Штокхаузена по форме своего проявления напоминают насквозь скомпонованную, сочиненную композитором каденцию, противоречащую всем законам композиции, но статичную доминанту. Однако такие инварианты в наши дни становятся тем, чем они являются, только в контексте изменения; тот, кто отцеживает их из динамической структуры истории, как и отдельного произведения, сразу же делает их фальшивыми.

<Утверждение>

Поскольку понятие духовной упорядоченности, духовного строя само по себе никуда не годится, его нельзя переносить с рассуждений о культуре на искусство. В идеале закрытости произведения искусства смешаны вещи разного плана — необходимое принуждение в целях достижения когерентности, всегда хрупкая утопия примирения в образе, и тоска объективного ослабленного субъекта по гетерогенному порядку, основной компонент немецкой идеологии. Авторитарные инстинкты, которые порой уже не находят себе непосредственного удовлетворения, выплескиваются в образ абсолютно закрытой культуры, якобы гарантирующей наличие смысла. Закрытость ради самой закрытости вне зависимости от содержания истины и условий, в которых находится закрытое, является категорией, к которой вполне применим злоедающий упрек в формализме. Разумеется, это не причина, чтобы отвергать или торопливо защищать с помощью чересчур абстрактных аргументов произведения искусства, носящие позитивный и аффирмативный характер, которые составляют почти весь арсенал традиционного искусства, утверждая, будто бы и они, благодаря своему резкому неприятию эмпирии, являются критическими и негативными. Философская критика не ставшего предметом рефлексии номинализма не позволяет безоговорочно рекламировать путь возрастающей негативности — отрицания объективно обязывающего смысла — как путь прогресса искусства. Как бы тщательно и искусно ни была проработана та или иная песня Веберна, всеупотребительность языка шубертовского «Зимнего пути» делает эту песню

куда более художественной, превосходящей все изыски современных композиторов. В то время как только номинализм помог искусству полностью обрести свой язык, никакой язык не может быть радикальным без наличия сферы всеобщего за пределами чистой обособленности, хотя бы оно и нуждалось в ней. Это выходящее за пределы содержит в себе что-то от аффирмативности, что выражается словом «взаимопонимание», «согласие». Аффирмативность и аутентичность в немалой степени перемешались друг с другом, образовав своего рода амальгаму. Это аргумент не против какого-то отдельного произведения, а против языка искусства как такового. Никакое искусство не свободно совершенно от следов аффирмативности, безапелляционно утверждающего начала, поскольку любое существо возвышается самим фактом своего существования над невзгодами, тяготами и унижением этого существования. Чем обязательнее, предупредительнее искусство относится к самому себе, чем богаче, насыщеннее, законченнее формируются его создания, тем больше склонно оно к аффирмативности, по мере того как оно, безразлично с каких позиций, старается внушить, что его собственные качества являются качествами для-себя-сущей реальности, существующей по ту сторону искусства. Его идеологической «ночной стороной» является априорность аффирмативного начала. Она бросает ответ возможности на существующее еще в процессе его решительного отрицания. Этот момент аффирмативности исходит из непосредственности произведений искусства и того, что они сообщают, игнорируя тот факт, что они это вообще сообщают¹. То, что мировой дух, вопреки его обещанию, не уплатил по предъявленному ему векселю, придает сегодня аффирмативным произведениям прошлого скорее что-то трогательное, позволяющее увидеть в них явления не только идеологического порядка; пожалуй, в наши дни совершенство шедевров прошлого пробуждает тяжелое чувство, заставляя воспринимать эту завершенность, это совершенство как монумент в честь насилия, как ясность, слишком прозрачную для того, чтобы вызвать волю к сопротивлению. Расхожее клише приписывает великим произведениям роль укротителя, насильственно подчиняющего своей воле. Тем самым они в той же мере продолжают осуществлять насилие, в какой нейтрализуют его; в их вине — их невиновность. Новое искусство с его подверженностью всякого рода недугам, с его темными пятнами, ошибками и слабостями представляет собой критику во многом гораздо более сильной, более удачливой традиции — критику удачливости, критику успеха. Свою опору оно находит в недостаточности того, что представляется вполне достаточным; критикуется не только его аффирмативная сущность, но и то обстоятельство, что кажущееся достаточным по собственной воле, ради самого себя не является тем, чем оно хочет быть. Имеются в виду, например, головоломно-мозаичные аспекты музыкального классицизма, вторжение механического

¹ Adorno Theodor W. Ist die Kunst heiter? // Süddeutsche Zeitung, 15/16. 7. 1967 (Jg. 23, N 168), Beilage [Адорно Теодор В. Безмятежно ли искусство?].

начала в технику Баха; в большой живописи это осуществляемая «сверху» аранжировка того, что столетиями господствовало под именем композиции, чтобы, как заметил Валери, с приходом эпохи импрессионизма внезапно утратить всякий интерес к себе.

<Критика классицизма>

Аффирмативный момент неразрывно связан с моментом покорения природы. Принято считать, что то, что причиняет природе человек, хорошо; искусство, совершая это еще раз в сфере воображения, присваивает себе природу и превращается в торжествующую песнь. В этом — не меньше, чем в глупости и дурашливости, — оно сублимирует цирковое, клоунское начало. Тем самым искусство вступает в непримиримый конфликт с идеей спасения поработанной природы. Даже самое свободное от напряжения, самое «расслабившееся» произведение является результатом присущего властителем напряжения, которое обращено против самого покоряемого духа, укрощенного до такой степени, что он становится атрибутом произведения. Прототипом его является понятие классики. Изучение образца всей классики, греческой скульптуры, могло бы пошатнуть доверие к ней и ретроспективно, и в отношении последующих эпох. Это искусство горько раскаялось в наличии той дистанции, которой придерживались архаические скульптурные изображения. Классическая скульптура, согласно традиционному положению эстетики, была ориентирована на идентичность всеобщего, или идеи, и особенного, или индивидуальности, — однако это происходило потому, что она уже не могла рассчитывать на чувственное воплощение идеи. Чувственное воплощение идеи поставило бы ее перед необходимостью интегрировать в себе эмпирически индивидуализированный мир явлений и свой формальный принцип. Но это в то же время налагает путы на полную индивидуацию; может быть, она вообще еще не была известна греческой классике; это случилось лишь в соответствии с распространенной в обществе тенденцией, в мире эллинистического искусства. Созданное классикой единство всеобщего и единичного уже в аттическую эпоху было недостижимым, не говоря уже о более поздних временах. Вот почему классические скульптуры смотрят своими пустыми глазами, которые — во всей своей архаике — скорее пугают, нежели излучают ту благородную простоту и негромкое величие, которые приписывал им галантный век. То, чем сегодня прежде всего привлекает к себе античность, в корне отличается от европейского классицизма эпохи Французской революции и наполеоновских войн и уж тем более времен Бодлера. Для того, кто подписал договор с античностью не как узкий специалист, не как филолог или археолог, договор, в котором со времен гуманизма никогда не видели ничего предосудительного, нормативные притязания античности теряют свою силу и убедительность. Вряд ли уже какое-то произведение в наши дни говорит что-либо чи-

тателю или зрителю без длительной поддержки со стороны образования, а качество самих произведений далеко не столь несомненно, как прежде. Что потрясает, так это уровень развития формы. Почти ничего вульгарного, варварского, как кажется, не передалось по традиции из прошлого, даже из кайзеровской эпохи, когда уже нельзя было не заметить зарождения массового мануфактурного производства в сфере искусства. Мозаики на полах домов Остии, которые, как можно предположить, сдавались внаем, образуют определенную форму. Реальное варварство античности — рабство, массовые убийства, презрение к человеческой жизни — оставило со времен аттической классики мало следов в искусстве; бестрепетное отношение искусства ко всему этому, в том числе и в «варварских культурах», не делает ему чести. Однако формальную имманентность античного искусства следовало бы, пожалуй, объяснять тем, что для него чувственный мир еще не был унижен сексуальным табу, далеко выходящим за пределы сферы его непосредственного существования; классицистская тоска Бодлера проистекает именно отсюда. Все, что в искусстве эпохи капитализма заключает пакт с низостью против искусства, является не только функцией коммерческих интересов, эксплуатирующих искаленную сексуальность, но и ночной стороной христианского погружения во внутренний мир, в жизнь души. Но в конкретной брэнности классики, которой еще не знали ни Гегель, ни Маркс, проявляется переходящий характер, брэнность понятия классики и вытекающих из него норм. Контраст между подлинной классичностью и «гипсовым» псевдоискусством, как кажется, не уместается в рамки дилеммы — или пресный классицизм, или требование согласованности и гармонии произведения. Контраст этот столь же мало плодотворен, как и такой, скажем, контраст, который существует между «модерным» и «модернистским». То, что в угоду якобы подлинному, неподдельному исключается из сферы искусства как форма его распада, в большинстве случаев сохраняется в этом подлинном как его фермент, и аккуратный фасон, по которому кроится произведение, делает его лишь бесплодным и безвредным. В отношении понятия классичности следует выделять одно обстоятельство — оно оказывается совершенно ничемным, если мирно укладывает на один катафалк «Ифигению» Гёте и «Валленштейна» Шиллера. В популярном словоупотреблении с этим понятием связывают обретенный с помощью экономических контрольных механизмов общественный авторитет; Брехту, надо признать, это словоупотребление было не чуждо. Такого рода классика говорит скорее против произведений, являясь настолько внешней по отношению к ним, что с помощью всевозможных опосредований может быть приписана и подлинно художественным произведениям. Кроме того, все разговоры о классике, о классическом, связываются со стиливой манерой, при этом, впрочем, между образцом, законным продолжением традиции, и бесполезным псевдоморфозом не проводится столь строгого различия, как того требует *common sense*¹, противопоставляющий классику клас-

¹ здравый смысл (англ.).

сицизму. Моцарта невозможно представить себе без классицизма конца восемнадцатого столетия и его ориентирующегося на античные идеалы умонастроения, однако наличие следов заимствованных из античной традиции «цитируемых» норм не является основанием для сколько-нибудь обоснованного упрека в адрес специфического качества творчества классического Моцарта. Наконец, классикой зовется также имманентная произведению гармоничность, достигнутая вследствие того, что произведение «удалось», что ему присуще ненасильственное, хотя и хрупкое примирение единичного и разнообразного. Эта классика не имеет ничего общего со стилем и умонастроением, целиком будучи обусловленной тем, насколько удалось произведение; к ней вполне применима сентенция Валери, сказавшего, что любое удавшееся романтическое произведение искусства является классическим благодаря своему художественному совершенству¹. Это понятие является в высшей степени интересным, но и оно заслуживает критики. Между тем критика в адрес классики больше имеет отношение к формальным принципам, чем к той классике, которая в большинстве случаев нашла свое выражение в ходе исторического развития. Формальный идеал, отождествленный с классицизмом, следует перенести обратно в сферу содержания. Чистота формы отражает форму субъекта, формирующего себя, постепенно осознающего свою идентичность и освобождающегося от неидентичного, — она представляет собой негативное отношение к неидентичному. Но это отношение предполагает различие между формой и содержанием, различие, которое скрывается классицистским идеалом. Форма конституирует себя только как иное, как отличное от неидентичного; в самом ее смысле продолжается тот дуализм, который она уничтожает. Анти-мифологическая направленность, в которой классицизм сближается с греческой философией периода ее наивысшего расцвета, была непосредственной антитезой миметическому импульсу. Она заменила его опредмечивающим подражанием. В результате она безоговорочно подводит искусство под общий знаменатель греческого Просвещения, налагая табу на те элементы искусства, посредством которых оно представляет подавленное, порабощенное в своем противостоянии господству навязанного силой понятия, или представляет то, что проскальзывает сквозь ячейки сетей понятия. По мере того как в русле классицизма субъект эстетически «распрямляется», над ним, как над особенным, поднимающим свой голос против немого всеобщего, совершается насилие. Во всеобщности классических произведений, которой так привыкли восхищаться, увековечил себя один из опасных и вредных мифов, утверждающих неизбежность отлучения (*Unausweichlichkeit des Bannes*) как нормы формообразования. В классицизме, в рамках которого зародилась идея автономности искусства, искусство впервые отрицает само себя. Не случайно все последующие течения, связанные с классицизмом, заключили союз с наукой.

¹ *Valéry Paul. Œuvres, éd. J. Nytier, vol. 2. Paris, 1966, p. 565 [см.: Валери Поль. Соч. Т. 2].*

До сих пор сциентистское умонастроение питает антипатию к искусству, которое не по душе упорядоченному мышлению, целям строгой классификации и систематизации. Антиномично то, что ведет себя так, словно никакой антиномичности не существует, и необратимо вырождается, превращаясь в то, для чего буржуазная фразеология держит наготове термин «формально совершенный» (formvollendet), которым и выражена вся суть дела. Направления современного искусства, главным образом бодлеровского типа, качественно созвучны с архаическими, доклассическими направлениями не в силу своего иррационалистического умонастроения. Конечно, и они в не меньшей степени беззащитны перед реакцией, перед стремлением вернуться в прошлое, чем классицизм, слепо верящий в химерическую идею, будто можно вновь, не обращая внимания на историю, занять ту же позицию, которая заявила о себе в архаических произведениях и которую отринул эмансипированный субъект. Симпатия, проявляемая «модерном» к архаике, только в том случае не носит репрессивно идеологического характера, если она обращена к тому, что осталось стоять на путях классицизма, что не поддается оказываемому на него вредоносному давлению, из-под власти которого классицизм освободился. Но вряд ли одно возможно без другого. Вместо идентичности всеобщего и особенного классические произведения предлагают ее абстрактно-логический контур, как бы полую форму, тщетно ждущую конкретного наполнения. Хрупкость парадигмы наказывает лживостью и ее парадигматический статус, и сам классицистский идеал.

<СУБЪЕКТ — ОБЪЕКТ>

<Двойственное значение субъективного и объективного; об эстетическом чувстве>

Первостепенное значение для новейшей эстетики имеет спор вокруг вопроса о ее субъективной или объективной форме. При этом используемые термины носят двусмысленный характер. Сначала имеется в виду проблема влияния субъективных реакций на произведения искусства, в отличие от влияния *intentio recta*¹ на те произведения, которые, согласно расхожей схеме критики познания, считаются докритическими. В дальнейшем оба понятия могут ссылаться на преобладание объективного или субъективного момента в самих произведениях искусства, примерно так, как это делают науки о духе, проводя различие между классическим и романтическим. Наконец, задается вопрос об объективности эстетического суждения вкуса. Значение каждого из этих определений необходимо различать. Эстетика Гегеля, в которой речь идет о первом значении, имела объективную направленность, в то же время, может быть, более решительно подчеркивая аспект второй субъективности, чем его предшественники, которые ограничивали роль субъекта, сводя ее к воздействию на идеального или трансцендентального наблюдателя. Диалектика взаимоотношений субъекта и объекта проявляется у Гегеля в самом существе дела. Следует иметь в виду также отношение «субъект — объект» в произведении искусства, поскольку оно имеет дело с предметами. Это отношение исторически меняется, но продолжит жить и в беспредметных произведениях, которые занимают определенную позицию по отношению к предмету, табуируя его. И все же исходная позиция критики в адрес способности суждения была не только враждебна объективной эстетике. Сила ее заключалась в том, что она, как и все без исключения теории Канта, не смогла уютно расположиться на предустановленных планом генерального штаба позициях. Поскольку, согласно теории Канта, эстетика вообще конституируется на основе субъективного суждения вкуса, суждение это необходимо ста-

¹ прямая, непосредственная интенция (*лат.*).

новится не только конституирующим фактором объективных произведений, но и влечет за собой в этом качестве неизбежную объективную необходимость, как бы мало ни была она применима к общим понятиям. У Канта перед глазами стояла субъективно опосредованная, но объективная эстетика. Кантовское понятие способности суждения применимо, вследствие субъективно ориентированного встречного вопроса, к средоточию объективной эстетики, к качеству произведения, хорошему или плохому, истинному или ложному. Но субъективный встречный вопрос эстетически более широк и значителен, чем эпистемологическая *intentio obliqua*¹, поскольку объективность произведения искусства носит качественно иной характер, она более конкретно, более специфически опосредована субъектом, чем объективность познания. Почти тавтологией звучит утверждение, что решение вопроса о том, является ли произведение тем, от чего зависит суждение о нем, и каков механизм вынесения таких суждений — далеко превосходящий, собственно, способность суждения как «способность» (*Vermögen*) — образует главную тему произведения. «Дефиниция вкуса, полагаемая здесь в основу, гласит: вкус — это способность судить о прекрасном. Но что именно требуется для того, чтобы назвать предмет прекрасным, это должен обнаружить анализ суждений вкуса»². Каноническим правилом для произведения является объективная значимость суждения вкуса, которая не гарантируется и в то же время является строго обязательной. Ситуация, в которой находится все номиналистское искусство, имеет свою прелюдию. Кант хотел бы, по аналогии с «Критикой чистого разума», обосновать эстетическую объективность из деятельности субъекта, а не заменять объективность субъектом. Кант предполагает здесь момент единства объективного и субъективного, разум, субъективную способность и одновременно, в силу таких его атрибутов, как необходимость и всеобщность, прообраз всякой объективности. Эстетика у Канта также подчинена примату дискурсивной логики: «Моменты, на которые эта способность суждения обращает внимание в своей рефлексии, я нашел, руководствуясь логическими функциями суждения (ведь в суждении вкуса все еще содержится отношение к рассудку). Моменты качества я подверг рассмотрению прежде всего, так как эстетическое суждение о прекрасном принимает во внимание прежде всего эти моменты»³. Прочнейшая опора субъективной эстетики, понятие эстетического чувства, возникает из объективности, а не наоборот. Чувство говорит, что нечто является таким-то и таким-то; Кант готов признать его в виде «вкуса», лишь за тем, кто может дифференцированно подойти к делу. Чувство, вопреки аристотелевской формулировке, определяется не через сострадание и страх, аффекты, возбужденные в наблюдателе. Соединение эстетического чувства с непосредственными психологическими эмоциями посредством понятия возбуждения

¹ косвенная интенция (*лат.*).

² Кант И. Критика способности суждения, § 1 // Соч.: В 6 т. Т. 5. С. 203.

³ Там же.

игнорирует модификацию реального опыта с помощью художественного. Иначе было бы необъяснимо, почему люди вообще обрекают себя на восприятие эстетического опыта. Эстетическое чувство — это не возбужденное чувство; это, скорее, удивление перед созерцаемым как перед самым главным, самым существенным для наблюдателя; преклонение перед тем, что не выражается понятиями и в то же время вполне ясно и определено, ощущение его всевластия над собой, а вовсе не вырвавшийся на волю субъективный аффект — вот что в эстетическом опыте вправе называться чувством. Все зависит от самого существа дела, от конкретного произведения, чувство порождается им, это не рефлекс наблюдателя. Необходимо строго различать наблюдающую субъективность от субъективного момента в объекте, его выражении как и в его субъективно опосредованной форме. Но вопрос, чем является произведение искусства и чем оно не является, совершенно неотделим от способности суждения, от вопроса о том, что плохо и что хорошо. В понятии плохого произведения искусства есть что-то нелепое, бессмысленное — там, где произведение плохо, где ему не удастся выстроить свою внутреннюю структуру, оно утрачивает свое понятие и опускается ниже априорного уровня искусства. В искусстве все относительные ценностные суждения, ссылки на дешевизну, неплохой спрос на не вполне удавшиеся произведения, все извинения здравого смысла, в том числе и гуманности, служат искусству плохую службу — снисходительное отношение к произведениям искусства вредит им, поскольку втихомолку дезавуирует их притязания на обретение истины. И пока граница, которой искусство отгородилось от реальности, не размыва, в нем непременно бесчинствует трансплантированная из реальности терпимость по отношению к плохим произведениям.

<Критика кантовского понятия объективности>

Исследователи уверенно и обоснованно говорят, почему то или иное произведение прекрасно, почему оно истинно, непротиворечиво, обоснованно, но это не означает, что оно сводится к своим общим понятиям — даже тогда, когда эта операция, которую стремился осуществить и которую оспаривал Кант, была бы возможной. В любом произведении искусства, и не только в апории рефлексирующей способности суждения, завязаны в один узел всеобщее и особенное. Кант приближается к постижению произведения посредством определения прекрасного как того, «что всем нравится без [посредства] понятия»¹. Такая всеобщность, несмотря на отчаянные усилия Канта, неотделима от необходимости; утверждение, что что-то «всем нравится», равноценно суждению, согласно которому это «что-то» должно нравиться каждому, иначе это было бы простой эмпирической констатацией.

¹ Кант И. Критика способности суждения, § 9 // Соч.: В 6 т. Т. 5. С. 222.

Однако всеобщность и скрытая необходимость неизбежно остаются понятиями, и их установленное Кантом единство, выражающееся в ихприятии, в том, что они нравятся, носит внешний по отношению к произведениям искусства характер. Требование подведения под общий знаменатель единства признаков противоречит той идее схватывания произведения изнутри, которая должна посредством рационально-целесообразного понятия в обоих аспектах критики способности суждения скорректировать классификационную, настойчиво отказывающуюся от познания предмета изнутри линию поведения «теоретического», то есть естественно-научного, разума. В этом отношении эстетика Канта носит двойственный характер и беззащитна перед критикой со стороны Гегеля. Шаг, сделанный им, направлен на эмансипацию от абсолютного идеализма — задача, стоящая сегодня перед эстетикой. Между тем двойственность теории Канта обусловлена его философией, в которой рационально-целесообразное понятие расширяет категорию до статуса регулятивной нормы, как и ограничивает ее. Кант знает, что общего у искусства с дискурсивным познанием; но ему не известно, в чем оно качественно отличается от такого вида познания; различие между ними становится квазиматематическим различием между конечным и бесконечным. Ни одно правило в отдельности, согласно которым суждение вкуса должно заняться процедурой приведения к общему знаменателю, в том числе и их тотальность, не говорит чего-либо о художественных достоинствах произведения. До тех пор, пока понятие необходимости как конституирующего фактора эстетического суждения не рефлексивирует в себе самом, оно просто повторяет действие механизма детерминирования в эмпирической реальности, который возвращается в произведения искусства лишь модифицированным, призрачным как тень; однако общее удовлетворение поддерживает это согласие, это одобрение, которое, не признаваясь себе в этом, лежит в основе общественного *consensus*¹. Если же, однако, оба момента включены в сферу умопостигаемого, то теория Канта раскрывается в своем содержании. Можно представить себе произведения искусства (никаким образом только в силу абстрактной возможности), которые удовлетворяли бы своим моментам суждений вкуса, и, несмотря на это, все же были бы недостаточны. Другие произведения — да, пожалуй, и все новое искусство в целом — противоречат этим моментам, не вызывая, однако, всеобщей симпатии, и при этом объективно они не подвергаются дисквалификации. Кант достигает объективности эстетики, к которой он стремится, равно как и объективности этики путем формализации на основе общих понятий. Формализация противоречит эстетическому феномену как конститутивно особенному. Ни для одного произведения искусства не является существенно важным то, чем оно должно быть в соответствии с чистым понятием искусства. Формализация, акт субъективного разума, оттесняет искусство в чисто субъективную сферу, в конечном итоге бросая его на волю случайности, из-под власти которой

¹ соглашение (лат.).

Кант хотел вырвать искусство и которой само искусство оказывает сопротивление. И субъективная, и объективная эстетики, представляющие собой два противоположных полюса, являются объектом критики со стороны эстетики диалектической — первая по той причине, что она, по оценке индивидуального вкуса, не является ни абстрактно трансцендентальной, ни случайной, вторая — за то, что она не признает объективной опосредованности искусства субъектом. В произведении субъект не является ни наблюдателем, ни творцом, ни абсолютным духом — скорее это дух, привязанный к конкретно-вещной реальности, преформированный ею, опосредованный объектом.

<Трудное равновесие>

Для произведения искусства, а поэтому и для теории субъект и объект являются его собственными моментами, обладающими диалектическими свойствами, которые проявляются в том, что все, из чего они состоят, из чего образованы — материал, выражение, форма, — все носит, и в одном, и в другом случае, двойственный характер. Материалы обрабатываются руками тех, от которых произведение искусства их получило; выражение, объективированное в произведении и объективное в себе, вторгается в произведение как субъективное движение души; форма должна строиться субъективно в соответствии с требованиями объекта, чтобы не относиться к сформированному чисто механически. То, что, подобно конструкции данности в теории познания, противостоит художникам и является таким объективным и непроницаемым для них, как их материал, в то же время представляет собой образовавшийся в виде осадка субъект, внешне выглядя как самое субъективное явление, как выражение, он также и объективен в том плане, что произведение искусства формируется в столкновении с ним, вбирает его в себя; наконец, это субъективное поведение, в котором отражается объективность. Но взаимосвязь субъекта и объекта в произведении, которая не может быть идентичностью, тождеством, удерживается в неустойчивом равновесии. В субъективном плане процесс формирования может принимать какие угодно формы, в своем частном, приватном аспекте он безразличен для искусства, с этой стороны он не интересует его. Но у этого процесса есть и объективная сторона, являющаяся неперменным условием реализации присущей ему закономерности. Субъект в искусстве достигает своих целей, выполняет свою функцию, реализуется как трудовая деятельность, как работа, а не как сообщение. Искусство должно стремиться к равновесию, не будучи в состоянии обрести его полностью, — в этом один из аспектов эстетической видимости, свойственный искусству. Отдельный художник действует как орган осуществления и этого равновесия. В процессе производства перед ним встает задача, относительно которой трудно сказать, только ли эту задачу он поставил перед собой; и глыба мрамора, в которой скрывает

ется скульптура, ждущая своего выхода на волю, и клавиши рояля, в которых до времени затаилась музыкальная композиция, дожидаясь своего освобождения из этого плена, — все это для этой задачи, может быть, больше, чем просто метафоры. Стоящие перед художником задачи несут свое объективное решение в самих себе, по меньшей мере, в довольно широком спектре вариантов, хотя они и не обладают однозначностью уравнений. Деятельность художника носит минимальный характер, она заключается в посредничестве между проблемой, стоящей перед ним и заранее предустановленной, и решением, которое также потенциально содержится в материале. Если инструмент художника назван продолжением его руки, то художника можно назвать продолжением инструмента, инструмента перехода от потенциальности к актуальности.

<Языковой характер и коллективный субъект>

Языковой характер искусства побуждает к рефлексии относительно того, что именно говорит из искусства; этим «говорящим», собственно, и является его субъект, а не создатель произведения и не тот, кто его воспринимает. Это обстоятельство прикрито личностным началом лирики, ее Я, которое столетиями утверждало себя и создавало видимость безоговорочной естественности поэтической субъективности. Но она ни в коем случае не идентична с тем Я, которое говорит из стихотворения. Причина этого не только в поэтически-фиктивном характере лирики и музыки, где субъективное выражение вряд ли непосредственно совпадает с настроением и намерениями композитора. Кроме того, грамматическое Я стихотворения в принципе создается тем Я, которое скрытно говорит посредством произведения, являясь эмпирической функцией духовного, а не наоборот. Там, где не проявляется эмпирическое начало, нет места аутентичности, как того хотелось бы создателям подлинности. Остается открытым вопрос, неизменно ли скрытно говорящее Я в различных жанрах искусства, или же оно изменяется; вполне возможно, что оно качественно варьирует вместе с материалами искусства; их подведение под сомнительное общее понятие искусства вводит в заблуждение относительно этого. Во всяком случае, это Я, имманентное конкретно-вещным факторам, конституируется в произведении посредством его языка; реально создающее по отношению к произведению представляет собой такой же момент реальности, как и другие. Даже в процессе реально-фактического производства произведений искусства решающее слово не принадлежит частному лицу, отдельной личности. Производство искусства предполагает разделение труда, и индивид изначально действует в нем на основе этого принципа. Поскольку производство всецело зависит от своей материи, оно в процессе крайней индивидуализации приходит к всеобщему. Сила такой самоотдачи частного Я, подчиняющей его реально-практической стороне дела, кроется в его

коллективной сущности, конституирующей языковой характер произведений. Работа над произведением искусства, осуществляясь индивидом, выступает как общественная, причем общество далеко не всегда осознает это; может быть, это проявляется в тем большей степени, чем менее коллективный характер носит индивидуальное Я. Вмешивающийся в процесс создания произведения частный субъект в лице отдельного человека уже вряд ли представляет собой предельную величину, то минимальное, в чем нуждается произведение искусства для своей кристаллизации. Обособление, независимость произведения от художника — это не порождение химерической мании величия, которой страдало *l'art pour l'art*¹, а простейшее выражение самой природы произведения как общественного отношения, несущего в себе закон собственного самоутверждения и самостоятельности, — только в качестве вещей произведения искусства становятся антитезой всего вещно поверхностного, несущественного. Этому целиком соответствует главный практический момент, суть которого в том, что из произведений, в том числе и из так называемых индивидуальных, говорит Мы, а не Я, и голос этот звучит тем яснее и чище, чем меньше он адаптируется к какому-то внешнему Мы и его идиоме. И в этом особенно ярко и впечатляюще именно музыка выражает определенные характерные черты художественного начала, хотя, впрочем, это отнюдь не гарантирует ее преобладания среди прочих искусств. Она непосредственно говорит от имени множества, от имени Мы, независимо от того, каковы ее намерения. Даже напоминающие сухие протоколы произведения, созданные музыкой в экспрессионистский период ее развития, свидетельствуют о соблюдении ею некоторых обязательных общепринятых норм и правил, и ее собственная формосозидающая сила зависит от того, слышны ли в ее языке голоса этих свидетельств. На примере западной музыки можно продемонстрировать, до какой степени ее ценнейший фонд, глубинное гармоническое измерение вместе со всей контрапунктикой и полифонией, являются воплощением этого Мы, вторгшегося в произведение как порождение хорового ритуала. Мы, утверждая свое буквальное значение, превращается во внутренний неотделимый фактор, сохраняя, однако, речевой, «говорящий» характер. Литературные произведения в силу их непосредственного участия в коммуникативном языке, от которого ни одно из них не может отказаться полностью, связаны с Мы, с коллективным началом; в интересах собственной языковой природы, собственной «языковости», они должны прилагать усилия к тому, чтобы освободиться от нее, внешней по отношению к ним, сообщающей. Но процесс этот не таков, каким он выглядит внешне и каким он кажется самому себе, — это не процесс чистого субъективирования. Благодаря ему субъект тем искреннее приобщается к коллективному опыту, чем упорнее он выступает против его воплощенного в языке выражения. Изобразительное искусство могло бы говорить с помощью вопроса «как?», задаваемого апперцепцией. Его Мы выполняет как раз роль органа чувств в силу своего исторического

¹ искусство для искусства (*фр.*).

положения до тех пор, пока произведение не разорвет свои отношения с изменившейся предметной реальностью благодаря выработке своего языка формы. То, что говорят картины, звучит как «взгляните-ка»; их коллективный субъект в том, на что они показывают, он устремлен вовне, а не вовнутрь, как в музыке. В развитии языкового характера и заключается история искусства, которую отождествляют с прогрессирующей индивидуализацией, ее противоположностью. То, что это Мы тем не менее не является в общественном отношении однозначным, принадлежащим к определенному классу или социальному слою, обусловлено, может быть, тем, что подчеркиваемые искусством притязания до сих пор существовали лишь как буржуазные; согласно тезису Троцкого после буржуазного искусства невозможно представить себе формирование искусства пролетарского, речь может идти только о создании искусства социалистического. Эстетическому Мы в общественном плане свойственна некоторая неопределенность, но в то же время, разумеется, его можно определить как выражение господствующих производительных сил и производственных отношений данной эпохи. В то время как искусство испытывает соблазн предвосхитить еще не существующую стадию развития общества, его не существующего субъекта, причем в этом определенной роль играют не только идеологические факторы, оно несет на себе одновременно позорное клеймо его несуществования. В нем еще сохраняются общественные антагонизмы. Искусство истинно, когда говорящее из него и оно само вступают в непримиримый конфликт друг с другом, но эта истина становится доступной ему, когда оно синтезирует расколотое и только посредством этого определяет — в его непримиримости. Парадокс заключается в том, что искусство должно выявлять непримирившееся и в то же время тенденциозно умиротворять его; это возможно осуществить только с помощью его недискурсивного языка. Только в ходе этого процесса конкретизируется Мы. Но то, что говорит из недр искусства, — это действительно его субъект в той степени, в какой он говорит из искусства, не будучи изображен им. В названии изумительной последней пьесы из «Детских сцен» Шумана, одного из самых ранних образцов экспрессионистской музыки, «Поэт говорит» отражено осознание этого. Но копировать действительность, отражать ее эстетический субъект не позволяет себе, возможно, потому, что он, будучи опосредован общественно, социально, в столь же малой степени является эмпирическим субъектом, как и только трансцендентальным субъектом философии. Объективация произведения искусства происходит за счет отражения живой жизни, в ущерб ему. Произведения искусства обретают жизнь лишь тогда, когда они отказываются от жизнеподобия, от всего, что близко живым людям. «Выражение искреннего, неподдельного чувства всегда банально. Чем искреннее, неподдельнее, тем банальнее. Чтобы не быть банальным, необходимо приложить усилия»¹.

¹ Adorno Theodor W. *Noten zur Literatur II*. Frankfurt a. M., 1965. S. 79; Zitat im Zitat: *Veléry Paul*. *Windstriche*, S. 127 [Прочитываемое Адорно высказывание принадлежит Валери (Адорно Теодор В. Заметки о литературе II; Валери Поль. Порывы ветра)].

<К диалектике субъекта и объекта>

Объективно произведение искусства возникает как насквозь сделанное в силу субъективного опосредования всех своих моментов. Высказываемая сторонниками критики познания мысль о том, что доля субъективности и овеществление — величины соотносимые, в полной мере проявляет свое эстетическое свойство. Иллюзорный характер произведений искусства, иллюзия их самодостаточности, бытия-в-себе, указывает на то, что они в тотальности своего субъективного посредничества играют определенную роль в универсальном контексте овеществления, ослепляющем, затемняющем суть вещей; то, что произведения, выражаясь языком марксизма, в силу неизбежной необходимости так отражают отношения живого труда, как будто они являются конкретно-предметными. Гармоничность, благодаря которой произведения обретают свою долю истины, влечет за собой и их неистинность; в своих проявлениях искусство всегда восставало против этого, а сегодня этот бунт стал законом его развития. Антиномия истины и неистины искусства, видимо, побудила Гегеля к тому, чтобы спрогнозировать его конец. Для традиционной эстетики не составляло тайны воззрение, согласно которому преобладание целого над частями чисто структурно, конститутивно нуждается в многообразии, во «многом»; что такое преобладание, как результат простого установления, данного «сверху», не приводит к хорошим результатам. Однако не менее конститутивную роль играет то обстоятельство, что ни одно произведение искусства не удовлетворяет этому условию. Хотя многообразное в эстетическом континууме стремится к синтезу, как внеэстетически определенное оно в то же время избегает его. Синтез, экстраполируемый из «многого», потенциально присущий ему, неизбежно является также его отрицанием. Сглаживание противоречий посредством формы внутри произведения неизбежно заканчивается неудачей, поскольку такого сглаживания не существует вне произведения, метаэстетически. Реально не поддающиеся урегулированию антагонизмы невозможно урегулировать и в воображении; они влияют на воображение и репродуцируются в их собственной несогласованности, негармоничности, в полном соответствии с теми усилиями, которые они прилагают, чтобы незамедлительно создать свою гармоничность. Произведения искусства должны производить такое впечатление, как будто невозможное для них возможно; идея совершенства произведений, от которой ни одно из них не могло отказаться под страхом впасть в полное ничтожество, была сомнительной. Художникам всегда приходилось трудно не только из-за того, что было неясно, какая судьба ждет их в этом мире, но и потому, что они, насилья собственную волю, делали все, чтобы противопоставить себя эстетической истине, поборниками которой они были. Поскольку в исторической реальности между субъектом и объектом возник разрыв, искусство возможно, только пройдя сквозь субъект. Ведь мимесис не

созданного субъектом нигде не осуществляется, кроме как в субъекте, представляющем собой живой феномен. Это продолжается в объективации искусства в ходе ее имманентного осуществления, которое нуждается в историческом субъекте. Если произведение надеется путем своей объективации обрести скрываемую от субъекта истину, то это происходит потому, что сам субъект не является той инстанцией, за которой всегда остается последнее слово. Отношение объективности произведения искусства к преобладанию объекта нарушено. Она свидетельствует об этом в состоянии универсального очарования, которое гарантирует явлениям-в-себе убежище только в субъекте, тогда как его гарантированность объективности представляет собой созданную под влиянием субъекта видимость, критику объективности. От такого объективного мира она допускает лишь существование *membra disiecta*; лишь в демонтированном виде этот мир соизмерим с законом формы.

<Гений>

Субъективность, необходимое условие существования произведения искусства, сама по себе не является эстетическим качеством. Она становится им только в результате объективации; в этом отношении субъективность в произведении искусства отрешена от самой себя и скрыта. Этого не замечает сформулированное Риглем понятие художественного воления. В то же время в нем содержится существенно важная для имманентной критики мысль о том, что выше ранга произведений искусства нет ничего внешнего по отношению к нему. Произведения — а, разумеется, не их авторы — являются своим собственным мерилom. Вопрос об их законности решается внутри, а не вне их. Ни одно произведение искусства не является только тем, чем оно хочет быть, но ни одно не выходит за собственные рамки без того, чтобы не захотеть чего-то. Это почти равносильно спонтанности, хотя именно она включает и произвольные намерения и действия. Она проявляется прежде всего в концепции произведения искусства, в его усматриваемой из него самого структуре и настроенности, «расположенности». И она также не является окончательной категорией — во многом она изменяет характер и ход самореализации произведений. Это своего рода печать, налагаемая объективацией, знаменующая собой тот факт, что под давлением имманентной логики концепция трансформируется, «сдвигается». Этот чуждый индивидуальному Я, противостоящий якобы заявленному заранее художественному волению момент, известен и художникам, и теоретикам, порой вызывая у них неподдельный ужас; об этом же говорил Ницше в заключительных словах «По ту сторону добра и зла». Момент отчуждения от индивидуального Я под давлением обстоятельств дела является, пожалуй, символом того, что обозначается термином «гениальный». Понятие гения, если в нем есть какое-то конкретное содержание, следовало бы оторвать от грубого отождествления его с креативным, творческим субъектом, в результате чего из раздутого тщеславия произведение

колдовским образом превращается в документ своего творца, что уменьшает его значение и художественные достоинства. Объективность произведений, жалящая людей в обществе товарного производства и менового хозяйства, словно колючка, ибо они ошибочно ожидают от искусства смягчения феномена отчуждения, переселяется обратно в человека, стоящего за произведением; в большинстве случаев он является только индивидуальной маской тех, кто хочет продать произведение как предмет потребления. И если нет желания просто отказаться от понятия гения как от романтического пережитка, то он должен быть соотнесен с его историко-философской объективностью. Различие между субъектом и индивидом, в зародышевой форме содержащееся в антипсихологизме Канта и носящее характер документально подтвержденного факта у Фихте, непосредственно влияет и на искусство. Характер подлинного, обязывающего и свобода эмансипированного индивида отдаляются друг от друга, между ними возникает разрыв. Понятие гения — это попытка соединить их, словно по мановению волшебной палочки, непосредственно наделить индивид в той особой сфере, какой является искусство, способностью к всеобъемлюще подлинному, соответствующему фактам объективной реальности. Опыт такой мистификации заключается в том, что в искусстве действительно подлинность, универсальный момент невозможно выразить иначе, как через *principium individuationis*¹, как и наоборот, всеобщая буржуазная свобода должна стать свободой для особенного, для индивидуации. Но эстетика, основанная на принципе гениальности, слепо, недиалектически переносит это отношение на того индивида, который в то же время должен быть субъектом; *intellectus archetypus*², как в теории познания ясно и недвусмысленно именуется идея, в понятии гения трактуется как факт искусства. Гений должен быть индивидом, спонтанность которого совпадает с деятельностью абсолютного субъекта. Правильно в этом утверждении упоминание об индивидуации произведений искусства, опосредованной присущей им спонтанностью, благодаря которой они объективируются. Но понятие гения является ложным в том отношении, что произведения не являются творениями, а люди — творцами. Этим обуславливается неистинность эстетики гениальности, которая замалчивает момент окончательного создания, «делания», *τέχνη*³ в произведении искусства, подчеркивая их абсолютную первоначальность, их якобы *natura naturans*⁴ и тем самым распространяя повсюду представление о произведении искусства как о явлении органическом и бессознательном, — идея, впоследствии породившая мутный поток иррационализма. С самого начала смещение акцентов эстетикой гениальности в сторону индивида, как бы сильно оно ни выступало против дурной всеобщности, отвлекает внимание исследователей от

¹ принцип индивидуации (лат.).

² архетипический интеллект (лат.).

³ искусство, умение, ремесло (греч.).

⁴ природа творящая (лат.).

общества и абсолютизирует индивид. Но, несмотря на все недостатки, эстетика гениальности напоминает о том, что субъект в художественном произведении не сводим исключительно к процессу объективации. В «Критике способности суждения» понятие гения явилось прибежищем всего того, чего обычно избегал гедонизм кантовской эстетики. Кант, что имело самые серьезные последствия, связывал гениальность единственно с субъектом, оставаясь равнодушным к враждебности в отношении Я именно этого момента, которая впоследствии будет идеологически эксплуатироваться в изображении контраста между гением и научной и философской рациональностью. Начатая Кантом фетишизация понятия гения как обособленной, в терминологии Гегеля абстрактной, субъективности, приняла уже в шиллеровских табличках с обетами католическим святым резко выраженные элитарные черты. Шиллер становится потенциальным врагом произведений искусства; бросив взгляд в сторону Гёте, он считает, что человек, стоящий за произведениями, должен быть значительнее, чем они сами. В понятии гения с идеалистическим высокомерием идея творчества переносится с трансцендентального субъекта на эмпирического, реально создающего художника. Это приходится по вкусу вульгарному буржуазному сознанию, как в силу трудового этоса, проявляющегося в прославлении чистого творчества человека независимо от преследуемых им целей, так и по той причине, что наблюдатель освобожден от необходимости вдумываться в суть дела: его «кормят» личностью, в конце концов банальными биографическими сведениями о художниках. Создатели значительных произведений искусства не полубоги, а способные ошибаться, часто невротического склада, ущербные люди. Но эстетическая настроенность, образующая вместе с гением *tabula rasa*, вырождается в пошрое или ученическое ремесленничество, в копирование шаблонов. Момент истины в понятии гения надлежит искать в конкретном творческом процессе, в деле, в открытом, а не в повторении уже «пойманного». Впрочем, понятие гения на исходе восемнадцатого столетия, когда оно получило особенно широкое распространение, вовсе не имело еще харизматического характера; согласно идее того периода, каждый мог быть гением, если только он выражал себя нетрадиционно, неконвенционально, подобно природе. Гений — это была позиция, манера держаться, «гениальные поступки», почти умонастроение; только позднее, может быть и перед лицом недостаточности одного лишь умонастроения в произведениях, гений стал рассматриваться как некий дар свыше. Опыт реальной несвободы уничтожил избыток субъективной свободы как свободы для всех и резервирует ее за гением как его специфическую профессию. Гений становится тем больше явлением идеологии, чем менее человеческим является мир и чем больше нейтрализуется дух, сознание об этом мире. В его привилегированном положении на гения возлагается то, в чем реальность отказывает человеку вообще. То, что в гении еще возможно спасти, имеет чисто инструментальное отношение к делу. Проще всего определить категорию гениального, сказав о какой-то вещи, о каком-то произведении, что

оно гениально. Но для определения одной фантазии недостаточно. Гениальное представляет собой некий диалектический узел — в нем переплетены все, чуждое шаблону, не повторяющее пройденного, свободное, но в то же время несущее в себе чувство необходимости, парадоксальный фокус, прodelьываемый искусством на основе одного из его самых надежных критериев. Гениальное — это некая противоречивая ситуация, нечто объективное, носящее глубоко субъективный характер, момент, когда метексис произведения искусства в языке отвергает конвенциональное, традиционное как нечто случайное. Признаком гениального в искусстве является то, что новое в силу своей новизны кажется таким, будто оно существовало всегда; именно такое явление было отмечено в романтизме. Достижения фантазии — в меньшей степени *creatio ex nihilo*¹, в которое верит чуждая искусству религия искусства, нежели создание в воображении аутентичных решений в рамках как бы прабытийного контекста произведений. Опытные художники вполне могут иронически заметить по поводу того или иного пассажа — вот здесь он гениален. Они подвергают анафеме вторжение фантазии в логику произведения, не вписывающееся в ее структуру; такого рода моменты встречаются не только у новомодных «гениев», козыряющих своей новизной и неповторимостью, чтобы доказать свою гениальность, но и у художников шубертовского уровня. Гениальное остается парадоксальным и противоречивым, ибо плод свободной фантазии и необходимое никогда, в сущности, не сплавляются воедино. Ничто гениальное в произведениях искусства не существует без постоянной опасности краха.

<Оригинальность>

Поскольку в гениальном присутствует момент нового, до сих пор еще небывалого, его объединяли с понятием оригинальности — с «оригинальным гением». Общеизвестно, что категория оригинальности до эпохи гениев не пользовалась никаким авторитетом. Тот факт, что в семнадцатом и в начале восемнадцатого столетий композиторы повторяли целые части, взятые как из своих собственных произведений, так и из произведений других композиторов, или что живописцы и архитекторы доверяли осуществление своих набросков и проектов своим ученикам, легко можно истолковать в оправдание неоригинального и шаблонного и в осуждение субъективной свободы. Во всяком случае, это свидетельствует о том, что когда-то феномен оригинальности не подвергался критической рефлексии, хотя это вовсе не означало, что ничего подобного не присутствовало в произведениях искусства; достаточно взглянуть на различия между Бахом и его современниками, чтобы убедиться в этом. Оригинальность, специфическая сущность определенного произведения, не противостоит произвольно логичности произведений, неявно утверждающей всеобщ-

¹ творение из ничего (лат.).

ность. Куда чаще оригинальность эта проявляется и утверждает себя в процессе последовательно логичного формообразования, на которое средние таланты не способны. Однако в отношении старинных произведений, не говоря уже об архаических, вопрос об их оригинальности становится бессмысленным, ибо в те времена власть коллективного сознания, которым, словно крепостными стенами, защищали себя господствующие слои общества, была настолько велика, что оригинальность, предпосылкой которой является нечто вроде эмансипированного субъекта, выглядела бы анахронизмом. Понятие оригинальности как лежащего в изначальной основе творчества не связано ни с чем-то принадлежащим к седой древности, ни с чем-то совершенно новым, небывалым, несущим в себе следы какой-то утопии. Оригинальное — это объективное определение, которое можно дать любому произведению. Но если происхождение оригинальности обусловлено исторически, то она отражает и историческую несправедливость, будучи связана с преобладанием в буржуазном обществе потребительских товаров на рынке, которые, являясь всегда неизменными, одними и теми же, должны казаться всегда новыми, неизвестными, чтобы привлечь к себе внимание покупателя. Однако оригинальность, по мере роста автономности искусства, выступила с протестом против рынка, на котором она не получала права переступить определенный ценностный порог. Она вернулась в произведения, в беспощадность их формообразования. Над ней по-прежнему тяготеет историческая судьба категории индивида, являющейся источником ее происхождения. Оригинальность более не повинуетя тому, с чем ее ассоциировали, с тех пор как задумались над этой проблемой, с так называемым индивидуальным стилем. И в то время как традиционалисты сетуют по поводу упадка этого стиля, защищая в его лице ставшие традиционными ценности, в произведениях нового стиля, так сказать «продвинутых», индивидуальный стиль, словно хитростью выманивший у требований конструктивного порядка свое право на существование, приобретает характер чего-то, напоминающего пятно на репутации, денежную недостачу или, по крайней мере, компромисс. Вот почему не в последнюю очередь передовая художественная продукция стремится не столько к оригинальности отдельного произведения, сколько к созданию новых типов произведений. Оригинальность начинает заменяться их изобретением. Она качественно меняется, но при этом не исчезает в результате этого.

<Фантазия и рефлексия>

Изменение, которое отделяет оригинальность от некоего озарения, внезапно пришедшей мысли, от неповторимой детали, с которой, казалось, была связана самая ее сущность, ее природа, проливает свет на фантазию, органон оригинальности. Фантазией считается, под влиянием веры в субъект как в наследника Творца, способность

создавать как бы из ничего определенное художественное бытие, художественное сущее (*künstlerisches Seiendes*). Вульгарное понятие фантазии как абсолютного изобретения является точным коррелятом идеала науки нового времени, заключающегося в строго последовательном воспроизводстве уже существующего; здесь буржуазное разделение труда прорыло ров, отделяющий как искусство от какого бы то ни было общения с реальностью, так и познание от всего, что как-либо трансцендирует эту реальность. В выдающихся произведениях искусства это понятие фантазии, думается, никогда не играло существенно важной роли; создание, скажем, каких-то фантастических существ в образательных искусствах нового времени носило подчиненный характер, внезапно прилетевшая музыкальная идея, которую невозможно отрицать в качестве момента, оставалась бессильной до тех пор, пока то, что она порождала, не выходило за границы ее чистого существования, наличного бытия. Поскольку все в произведениях искусства, в том числе и самые возвышенные и утонченные явления, прикованы к наличному бытию, к сущему, которому они всячески противостоят и сопротивляются, фантазию нельзя рассматривать как ничего не стоящее качество, как способность избежать сущее, утверждая несуществующее так, будто оно существует в действительности. Фантазия как раз ставит все то, что произведения искусства поглощают из сущего, в ситуации, благодаря которым произведения становятся «другим» сущего, даже если это происходит только путем его определенного отрицания. Когда пытаются в фантастической фикции увидеть всего лишь какой-то несуществующий объект, как окрестила это явление теория познания, то не удастся обнаружить ничего, что в своих элементах и даже моментах своего контекста нельзя было бы свести к какому-либо сущему. Лишь под властью тотальной эмпирии является то, что качественно противопоставляет себя ей, но в свою очередь является не чем иным, как сущим второго порядка, создаваемым по образцу сущего первого порядка. Только пройдя через сущее, искусство трансцендирует к не-сущему; в противном случае оно становится беспомощной проекцией того, что и без того существует. В соответствии с этим, фантазия в произведениях искусства ни в коем случае не ограничивается внезапным видением. В той же степени, в какой искусство трудно представить себе без спонтанности, столь же мало спонтанность, это ближающее к *creatio ex nihilo* явление, является альфой и омегой искусства. В художественной фантазии вполне могут засверкать искры конкретики, особенно у художников, творческий процесс которых идет снизу вверх. Но точно так же фантазия действует в измерении, которое люди предубежденные расценивают как абстрактное, в почти пустом, ничем не заполненном контуре, который впоследствии в результате «работы», вследствие этого предубеждения становится противоположностью фантазии, заполняется и выполняет все данные ранее обещания. И специфически технологическая фантазия впервые появилась вовсе не сегодня — она существовала уже в композиционной манере адажио шубертовского скрипичного квартета, в игре света в картинах Тёрне-

ра, изображающих морские пейзажи. Фантазия также в существенной степени представляет собой неограниченный спектр возможностей художественных решений, возможностей, которые кристаллизуются в структуре произведения искусства. Она состоит не только в том, что внезапно является перед внутренним взором художника одновременно и как сущее, как данность, и как остаток этой данности, но и в гораздо большей степени, может быть, в изменении этой данности. Гармонический вариант главной темы в коде первой части «Аппассионаты», с катастрофическим воздействием уменьшенного септаккорда, — в не меньшей степени плод фантазии, чем тема трезвучия в зловеще звучащей фразе, открывающей эту часть сонаты; генетически нельзя исключить, что этот, определяющий все целое вариант возник в результате внезапного озарения, неожиданно пришедшей на ум идеи, и тема в своей первоначальной форме, как бы оказывая обратное воздействие, явилась развитием этой идеи. Не меньшим достижением фантазии является то, что в последующих частях «Героической симфонии» тема первой части, развивающаяся широко и подробно, сжимается до лапидарно звучащих гармонических фрагментов, словно у композитора уже не хватает времени для ее более детальной проработки. С растущим преобладанием конструкции субстанциальность (существенность) отдельных озарений должна была уменьшиться. Насколько тесно работа и фантазия связаны друг с другом — разрыв между ними всегда является показателем творческой неудачи, — говорит опыт художников, знающих, что фантазия — явление вполне управляемое, позволяющее командовать собой. Они ощущают произвольное, сознательное стремление к произвольному как то, что отделяет их от дилетантства. И в субъективном плане — как сфере эстетической, так и в области познания — непосредственность и передаваемое непрямым путем, через ряд промежуточных звеньев, связаны друг с другом. Искусство — не генетически, не по своей природе, а по своим свойствам — представляет собой ярчайший аргумент против гносеологического разделения чувства и рассудка. Рефлексия в высшей степени способна прибегать к фантазии — определенное сознание того, в чем нуждается произведение искусства в том или ином месте, вовлекает фантазию в процесс творчества. Мысль о том, что сознание убивает, в искусстве, которое должно было бы быть главным свидетелем, подтверждающим это обвинение, является таким же идиотским клише, как и во всех остальных областях. Даже свойственный рефлексии анализ, разлагающий исследуемый предмет на составные части, ее критический момент, становится в качестве самосознания произведения искусства плодотворным, отскакая или модифицируя все недостаточное, несформированное, негармоничное. Наоборот, категория эстетической глупости имеет своим *fundamentum in re*¹ нехватку в произведениях имманентной рефлексии, что проявляется, скажем, в тупоумии, с каким произведения повторяют один и тот же мотив или тему. Плохую службу служит про-

¹ здесь: обоснование, обусловленность (лат.).

изведениям искусства та рефлексия, которая управляет ими извне, осуществляя насилие над ними, но когда произведения сами знают, куда им идти и что им делать, то в субъективном плане осуществить эти намерения невозможно иначе, как с помощью рефлексии, причем сила, позволяющая реализовать эти устремления, проявляется спонтанно. Если учесть, что всякое произведение искусства содержит определенный — может быть, и противоречивый — комплекс проблем, то из этого контекста можно вывести не самое плохое определение фантазии. Как способность находить в произведении искусства различные подходы и решения, фантазия вправе называться дифференциалом свободы в рамках детерминированности.

<Объективность и овеществление>

Объективность произведений искусства в столь же малой степени является «остаточным» понятием, целиком принадлежащим к прошлому, как и их истина. Неоклассицизм ошибочно полагал возможной реализацию своих представлений об объективности, идеал которых он видел в стилях прошлого, кажущихся ему обязательными, следуя им, он осуществлял субъективно предписанную ими и проведенную процедуру, абстрактно отрицая субъект в произведении и создавая образ бессубъектного явления-в-себе, позволяющий познать уже не устранимый никаким волевым актом субъект только по нанесенному им ущербу. Ограничения с помощью строгих мер, подражающие давно оставшимся в прошлом гетерономным формам, подчиняются именно субъективному произволу, который они стремятся обуздать. Валери лишь набрасывает контур проблемы, но не решает ее. Форма, являющаяся только результатом отбора и установления, которую временами защищает сам Валери, так же случайна, как и презируемое им хаотическое, «живое». Сегодня невозможно разрешить апорию искусства, «вылечить» его от нее посредством намеренных ссылок на авторитеты. Ситуация, в которой не оставляющий своих жестких позиций номинализм может без насилия достичь такого, например, явления, как объективность формы, остается открытой; умышленно создаваемая закрытость препятствует осуществлению этого. Данная тенденция совпала по времени с развитием такого политического явления, как фашизм, идеология которого, выдавая желаемое за действительное, утверждала, будто приход времени, когда субъекты освободятся от нужды и неуверенности в завтрашнем дне, от которых они страдали в эпоху позднего либерализма, необходимо связывать с надеждой на отречение от субъекта. Такое отречение действительно произошло по велению более могущественных субъектов. Рассматриваемый нами субъект, при всей его ущербности и слабости, не должен просто уклоняться от притязаний на объективность. В пользу этого говорит следующий сильнейший аргумент — ведь в противном случае чуждый искусству человек, пошляк-обыватель, сознание ко-

того подвергалось бы воздействию произведения искусства как некая *tabula rasa*, не имеющая никакого отношения к искусству, был бы самым квалифицированным экспертом в деле понимания и оценки произведений искусства, а немзыкальный, лишенный слуха человек был бы лучшим музыкальным критиком. Как и само искусство, познание его осуществляется диалектически. Чем больше вкладывает наблюдатель от себя в познание искусства, тем с большей энергией проникает он в произведение, обнаруживая в нем объективность. Он делается причастным к объективности в тех случаях, когда его энергия, с которой он проникает в произведение, в том числе и энергия его ошибочной субъективной «проекции», заглушает в произведении искусства. Ложный субъективный путь может совершенно увести от понимания произведения, но без этого «окольного» пути невозможно увидеть объективность. — Каждый шаг к совершенству произведений искусства — это шаг к их самоотчуждению, что диалектически постоянно порождает те новые мятежи в искусстве, которые слишком поверхностно характеризуются как восстание субъективности против формализма любого рода. Возрастающая интеграция произведений искусства, представляющая собой результат его имманентных требований, является также его имманентным противоречием. Произведение искусства, которое осуществляет свою имманентную диалектику, предстает в ходе этого процесса обманчиво сглаженным, прилизанным — в этом и состоит эстетическая лживость эстетического принципа. Антиномия эстетического овеществления, эстетической конкретизации заключается также в противоречии между как всегда нереальным, ущербным метафизическим притязанием произведений на независимость от времени, неподвластность современной им эпохе, и брэнностью всего того, что утверждается во времени как вечное, непреходящее. Произведения искусства становятся относительными, так как они должны утверждать себя в качестве абсолютных. На эту мысль наводит фраза, брошенная как-то Беньямином в разговоре: произведения искусства нет спасения. Непрекращающийся бунт искусства против искусства имеет свои основания. Если для произведений искусства существенно важно быть вещами, то не менее важно для них и отрицать собственную вещьность — тем самым искусство восстает против искусства. Полностью объективированное произведение искусства «оледенело» бы, превратившись в простую вещь, а произведение, стремящееся вырваться из-под влияния своей объективности, стало бы жертвой регресса, будучи обречено на бесильные субъективные порывы, и утонуло бы в пучине эмпирического мира.

<К ТЕОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ>

<Процесс эстетического опыта; произведение как процесс>

Тот факт, что опыт произведений искусства является адекватным только как живой опыт, говорит больше, чем что-либо, о связи между наблюдающим и наблюдаемым, о психологическом катексисе¹ как условии эстетического восприятия. Живым эстетический опыт становится под воздействием объекта, в тот момент, когда произведения искусства сами оживают под своим взглядом. Так Георгс излагал в стихотворении «Ковер»² принципы символизма, принципы art roétique³, давшего название одному из его томов. Посредством рассматривающего погружения в произведение выявляется имманентный ему характер процесса. Когда произведение говорит, оно становится явлением, внутренне движущимся, развивающимся. То, что в артефакте можно назвать единством его смысла, является не статичным, а процессуальным, развивающимся, проявлением антагонизмов, которые неизбежно наполняют любое произведение. Поэтому путем анализа возможно приблизиться к произведению искусства лишь тогда, когда он схватывает связь моментов произведения друг с другом в движении, процессуально, а не сводя его методом разложения к так называемым якобы празлемам. То, что произведения искусства представляют собой не бытие (Sein), а становление (Werden), постижимо технологически. Их непрерывность является телеологическим следствием требований отдельных моментов. Они нуждаются в ней и способны к ней в силу их неполноты и незаконченности, а нередко и их незначительности. Благодаря их собственной структуре и предрасположенности они могут переходить в свое «другое», продолжая себя в нем, они стремятся погибнуть в своем «другом», предопределяя тем самым, через свою гибель, то, что воспоследует за ними. Такая имманентная динамика представляет собой как бы элемент более высокого порядка того, чем являются произведения искусства. Имен-

¹ сохранение, удержание (*греч.*)

² *George Stefan. Werke. Bd. I. S. 190 [Георгс Стефан Соч. Т. I.]*

³ поэтическое искусство (*фр.*)

но здесь эстетический опыт схож с опытом сексуальным, причем с его кульминационной стадией. Изменение любимого облика, оцепенение, соединенное с живейшим проявлением чувств и эмоций в рамках сексуального опыта, — все это как бы олицетворяет прообраз эстетического опыта. Но имманентной динамичностью обладают не только отдельные произведения: столь же динамично и их отношение друг к другу. Отношения искусства носят исторический характер только благодаря отдельным, внутренне установленным произведениям, а не посредством их внешних связей, не говоря уже о влиянии, которое они должны оказывать друг на друга. Поэтому искусство насмехается над вербальной дефиницией. То, благодаря чему искусство конституирует себя, носит динамичный характер как поведение, направленное на достижение объективации, которое одновременно и отходит от нее, и завязывает с ней отношения, и, изменившись в результате занятой позиции, удерживает объективацию. Произведения искусства синтезируют несоединимые, неидентичные, трущиеся друг о друга моменты; они поистине ищут идентичность идентичного и неидентичного процессуально, в развитии, поскольку само их единство представляет собой момент, а не волшебную формулу для всего произведения в целом. Процессуальный характер произведений искусства конституируется в результате того, что они в качестве артефактов, сделанных руками человека, изначально принадлежат к «родному для них царству духа», но, чтобы стать идентичными самим себе, нуждаются в своем неидентичном, гетерогенном, еще неоформленном. Сопротивление, оказываемое им их инакостью (инобытием), от которой, однако, они целиком зависят, заставляет их артикулировать собственный язык формы, не оставляя неоформленным ни малейшего участка художественного пространства. Эта взаимность и составляет содержание их динамики; она в невозможности сгладить существующие противоречия, не затихающие ни в каком стабильном бытии. Произведения искусства являются таковыми только *in actu*¹, поскольку присутствие им напряжение не заканчивается в равнодействующей чистой идентичности с тем или другим полюсом. С другой стороны, лишь как готовые, «затвердевшие» объекты они становятся силовым полем борьбы присущих им антагонизмов; в противном случае замкнутые в себе силы действовали бы рядом друг с другом, параллельно, или расходились бы в разные стороны. Их парадоксальная сущность, соединяющая на равных основаниях противоречивые начала, отрицает сама себя. Их движение вынуждено приостановиться, и в результате этой приостановки оно и становится видимым. Но объективно имманентный процессуальный характер произведений искусства, уже до того, как они займут сторону той или иной силы, той или иной «партии», является процессом, направленным против внешних по отношению к ним явлений, против просто существующего, налично сущего. Все произведения искусства, в том числе и утверждающие какую-либо истину, оправдывающие существующее положение вещей, носят ап-

¹ в действии (лат.).

приори полемический характер. Сама идея консервативного произведения искусства абсурдна. Всеми силами стараясь оторваться от эмпирического мира, от своего «другого», произведения тем самым говорят, что этот мир сам в свою очередь должен стать другим, измениться, как бы бессознательно предлагая схему его изменения. Даже у внешне кажущихся такими далекими от какой бы то ни было полемики, творящих в общепризнанно чистой сфере духа, таких художников, как Моцарт, если оставить в стороне литературные сюжеты его величайших сценических произведений, полемический момент занимает центральное положение, их творчество наполнено стремлением к дистанцированию, к безмолвному отторжению и осуждению всего того убогого и фальшивого, от чего они дистанцируются. Это стремление обретает у них форму определенного отрицания; в примирении с действительностью, которое предполагает стремление к дистанцированию, присутствует сладкая боль, вызванная тем, что реальность до сегодняшнего дня отвергала такое примирение. Решительность, с которой любой, надо полагать, классицизм, смело вмешивающийся в жизнь, а не просто бездумно играющий сам с собой, занимает дистанцию по отношению к действительности, конкретно говорит об объекте критики, о том, от чего данное произведение отталкивается. Хруст и потрескивание, раздающееся в произведениях искусства, — это звук, вызываемый трением антагонистических моментов, которые произведение стремится соединить, привести к согласию; не в последнюю очередь это происходит и в литературе, в письменности, поскольку, так же как и в знаках языка, ее процессуальная природа зашифрована в буквах алфавита, представляющих собой ее объективацию. Процессуальный характер произведений искусства есть не что иное, как их временное ядро. Если они намерены жить долго, стремясь ради этого отдалить от себя все, кажущееся им эфемерным, и увековечить себя с помощью чистой, не подверженной никаким «болезням» формы или даже пресловутой общечеловечности, то тем самым они укорачивают свою жизнь, представляя псевдоморфоз в виде понятия, которое, являясь постоянным по объему, хотя и наполненным меняющимся содержанием, в соответствии со своей формой способствует утверждению именно той вневременной, лишенной развития статики, против которой восстает полный напряжения и жизни характер произведения искусства. Произведения искусства, смертные создания рук человеческих, гибнут тем скорее, чем отчаяннее они сопротивляются грозящей им гибели. Думается, их долгожительство связано в первую очередь с их формой; к их сущности же, к содержанию это не имеет отношения. Смело выступающие вперед, внешне выглядящие как спешащие навстречу собственной гибели произведения имеют больше шансов на выживание, чем те из них, которые, поклоняясь идолу безопасности, стараются сохранить свое временное ядро и, будучи пустыми в своей самой глубокой сущности, как бы в отместку становятся добычей времени — таково проклятие классицизма. Расчеты на то, что, увеличив количество брэнного, готового разрушиться содержания, можно продлить жизнь произведения, вряд ли оправданны. Вполне возможно, что в наши дни,

может быть, требуются произведения, сжигающие сами себя именно с помощью их собственного временного ядра, временного содержания, жертвующие своей жизнью ради момента явления истины и бесследно исчезающие, причем истина ни в малейшей степени не смягчает остроты ситуации. Благородство такого образа действий искусства нельзя было бы отрицать даже после того, как все то достойное и высокое, чем оно обладает, опустится до уровня позы и идеологии. Идея долгой жизни произведений сформировалась по образцу категорий собственности, буржуазно эфемерных; для ряда периодов в истории искусства и великих произведений она была чуждой. О Бетховене рассказывают, что, окончив работать над «Аппассионатой», он сказал, что эту сонату будут играть еще и через десять лет. Концепция Штокхаузена, нашедшая свое выражение в его электронной музыке, в произведениях, не записанных средствами традиционной нотации, а «реализуемых» сразу же, в их материале, вместе с которым они могли бы замолчать, исчезнуть, великолепна как концепция искусства, обладающего ярко выраженными притязаниями и амбициями, но всегда готового пожертвовать собой, отместить себя прочь. Как и прочие конституанты (составляющие), посредством которых искусство в свое время стало тем, чем оно является, его временное ядро также выходит вон, за пределы искусства и взрывает его понятие. Обычные разглагольствования против моды, отождествляющие преходящее с ничтожным, представляют собой не только олигетворение лиричности, обращенности к внутреннему миру, миру души и чувств, но и столь скомпрометировавшую себя как в политике, так и в сфере эстетики неспособность к отказу от самой себя, к уступке своих прав и закослелую приверженность к индивидуальной бытийной данности. Несмотря на то что мода легко позволяет манипулировать собой в коммерческих интересах, она глубоко проникла в произведения искусства, она живет в них, а не только занимается тем, что «потрошит» их. Такие «находки», как световая живопись Пикассо, напоминают эксперименты *haute couture*¹, создающей платья только с помощью иглы, которой закаляется материя, окутывающая тело всего на один вечер, а не прибегающая к кройке и шитью в традиционном смысле слова. Мода — это одна из тех фигур, одно из тех художественных средств, посредством которых историческое движение возбуждает органы чувств, а через них и произведения искусства, причем микроскопическими, еле заметными, чаще всего скрытно от самой себя, дозами.

<Преходящее>

Процесс развития является существенно важной чертой произведения искусства в отношении между целым и его составными частями. Не отдавая предпочтения какому-либо одному моменту, это отношение представляет собой процесс становления. То, что в произведе-

¹ высокая мода, художественное шитье одежды (фр.).

нии можно назвать тотальностью, не является совокупностью, интегрирующей все его части. И в рамках объективации произведения, благодаря действующим в нем тенденциям, остается еще что-то, что постоянно производит себя. В свою очередь и составные части произведения, вопреки анализу, который почти неизбежно не заметит их особенностей, не являются данностями — скорее это силовые центры, стремящиеся соединиться в целое, разумеется из необходимости, и в то же время заранее, изначально сформированные этим целым. Водоворот этой диалектики в конце концов поглощает понятие смысла. Там, где, согласно приговору истории, больше не достигается единство процесса и результата, где к тому же отдельные моменты отказываются соединяться в тотальность, как всегда скрытно замышляемую изначально, разверзшаяся пропасть несогласованности раздирает смысл в клочья. Когда произведение искусства не представляет собой прочную, окончательно сформированную структуру, а является чем-то подвижным, то имманентная ему временность сообщается и составным частям, и всему целому таким образом, что отношение целого и его частей развертывается во времени и что они могут «отменить» время. Если произведения искусства в силу их собственного процессуального характера живут в истории, то они могут и погибнуть в истории. Неотъемлемость (*die Unveräußerlichkeit*) того, что написано на бумаге, что живет долгой жизнью в красках на холсте, изваянное в камне, не гарантирует неотъемлемости, неизменности произведения искусства в том, что является существенно важным для него, в духе, который сам в свою очередь движется и развивается. Произведения искусства никоим образом не изменяются только по мере того, как изменяется то, что конкретное сознание называет отношением человека к произведениям искусства, меняющимся в соответствии с исторической ситуацией. Такое изменение носит внешний характер по отношению к тем изменениям, которые происходят в самих произведениях и состоящих в смене одного из их пластов другими, появление которых в самый момент их возникновения остается незамеченным; такие изменения обусловлены законом развития формы, проявляющимся и тем самым отделяющимся от произведения благодаря именно данным изменениям; эти изменения ведут к «очерствелости» ставших прозрачными произведений, к их старению, к утрате ими бывшего «голоса». В конечном итоге такое развитие заканчивается распадом.

<Артефакт и генезис>

Понятие артефакта, в переводе означающее «произведение искусства», не отвечает полностью на вопрос — что же такое искусство? Тот, кто знает, что произведение искусства — это нечто сделанное, отнюдь не знает, что это сделанное и есть произведение искусства. Преувеличенный акцент на сделанности, созданности, чернящий искусство как обманный маневр, предпринимаемый человеком,

или противопоставляющий все то, якобы плохое, что есть в искусстве, связанное с искусственным, надуманным, грезде об искусстве как непосредственной природе, охотно вписывается в схему обывательских представлений об искусстве. Просто определить, что такое искусство, похоже, отваживаются только любящие давать нормативные указания философские системы, у которых для всех феноменов приготовлена своя ниша. Гегель хотя и дал дефиницию прекрасного, что такое искусство, он так и не определил, надо полагать, потому, что познавал искусство в его единстве с природой и в его отличии от нее. В искусстве различие между сделанной вещью и ее происхождением, процессом делания, особо подчеркивается — произведения искусства являются таким сделанным, которое представляет собой нечто большее, чем только сделанное. Этот тезис претерпевает изменения лишь с того момента, как искусство узнает о своей брэнности. Смешивание произведения искусства с его происхождением, представляя дело так, будто становление есть главный ключ к разгадке ставшего, является основной причиной того, что науки об искусстве чужды искусству — ведь произведения искусства следуют присущему им закону формы, пожирая без остатка то, что произвело их на свет. Специфически эстетический опыт, полная самоотдача произведения искусства, не интересуется их происхождением. Знание о нем носит по отношению к ним столь же внешний характер, как и история посвящения «Героической симфонии»* к тому, что происходит в ней в чисто музыкальном плане. Отношение подлинных, аутентичных произведений искусства к внеэстетической объективности меньше всего следует искать в том, как эта объективность влияет на творческий процесс. Произведение искусства само по себе представляет определенный образ поведения, образ действий, реагирующий на эту объективность, даже уходя, отстраняясь от нее. Следует вспомнить о реальном, живом соловье и его искусственной копии из «Критики способности суждения»¹, мотив, легший в основу знаменитой сказки Андерсена и многократно служивший сюжетом различных опер. Наблюдение, которое Кант связывает с приведенным примером, заменяет познание того, чем является данный феномен, знанием о его возникновении. Если предположить, что соловей-подделка, в роли которого выступал паренек-ремесленник, на самом деле мог так подражать живому соловью, что не было бы заметно никакого различия между ними, это обрекло бы вопрос об аутентичности или неаутентичности данного феномена на полное безразличие к проблеме, хотя с Кантом можно было бы согласиться в том, что такого рода знание придает эстетическому опыту определенную окраску — на картину смотрят иначе, если знают имя художника. Никакое искусство не существует без определенных предпосылок, и предпосылки эти в весьма малой степени возможно устранить из сферы искусства, поскольку искусство с необходимостью вырастает из них. Верный инстинкт подсказал Ан-

¹ См.: *Кант И.* Критика способности суждения, § 42 // Соч.: В 6 т. Т. 5. С. 317.

дерсену мысль о замене кантовского ремесленника игрушкой; опера Стравинского изображает звуки, издаваемые механическим соловьем, как нудное, терзающее слух нытье. Отличие искусственного пения от естественного улавливается сразу — как только артефакт хочет создать иллюзию естественности, он терпит крах.

<Художественное произведение как монада и его имманентный анализ>

Результат процесса, как и сам процесс, приостановившийся в своем движении, есть произведение искусства. Оно является, по определению рационалистической метафизики, монадой, объявленной ею в период своего наивысшего расцвета мировым принципом, — одновременно и силовым центром, и вещью. По отношению друг к другу произведения искусства являются закрытыми, слепыми, однако при всей своей закрытости они представляют себе, что происходит вне их. Так, во всяком случае, они представлены традицией, изображающей их как то живое автаркическое начало, которое Гёте любил называть энтелехией, словом, являющимся синонимом монады. Возможно, что это целесообразное понятие тем интенсивнее внедрялось в сферу искусства, чем проблематичнее оно становилось в области органической природы. В качестве момента всеобъемлющей взаимосвязи духа эпохи тесно связанные с историей и обществом произведения искусства выходят за рамки своей монадной структуры, хотя и не имеют никаких «окон». Интерпретация произведений искусства как приостановившегося, кристаллизовавшегося, имманентного процесса сближается с понятием монады. Тезис о монадологическом характере произведений в равной степени и верен, и проблематичен. Свою логическую последовательность и ясность, внутреннюю гармоничность и согласованность структуры произведения приобрели благодаря духовному господству над реальной действительностью. В силу своей трансцендентности, способности преодолевать собственные границы, извне они получают то, благодаря чему они вообще становятся имманентным контекстом, имманентной структурой. Но при этом данные категории так сильно модифицируются, что остается лишь тень связности и убедительности, которыми они обладали раньше. Эстетика в качестве обязательной предпосылки предполагает погружение в отдельное произведение. Невозможно оспаривать прогресс даже академического искусствоведения, проявившийся в требовании проводить имманентный анализ, в отказе от техники исследования, интересующийся в искусстве всем, чем угодно, кроме самого искусства. Однако с имманентным анализом связан и самообман. Нет ни одного определения особенного в произведении искусства, которое по своей форме, как всеобщее, не выходило бы из пределов монады. Притязания понятия, которое должно быть извне применено к произведениям, чтобы раскрыть их особенности изнутри и вновь разру-

шить принцип, в силу которого понятие должно формироваться только на основе фактов реальности, оказались бы несостоятельными. Монадологическая конституция произведения искусства сама по себе устремлена вовне, за собственные рамки. В случае ее абсолютизации имманентный анализ становится жертвой идеологии, от которой он всеми силами старается отделаться, стремясь проникнуть внутрь произведений, в результате чего он не способен рассматривать произведения вне их мировоззренческого контекста. Сегодня уже известно, что имманентный анализ, бывший некогда оружием художественного опыта в борьбе с обывательскими представлениями об искусстве, используется как ложно понимаемый лозунг, позволяющий оторвать абсолютизированное искусство от общественного сознания. Но без анализа общественного сознания невозможно ни понять произведение искусства в его отношении к тому, моментом чего оно само является, ни расшифровать его, исходя из его собственного содержания. Слепота произведения искусства есть не только корректив покоряющего природу всеобщего, но и его коррелят; ведь слепота и пустота, абстрактность, всегда взаимосвязаны. В произведении искусства нет ничего особенного, что в силу своей обособленности не было бы в то же время и всеобщим. Хотя эстетическое содержание и не поддается подведению под общий знаменатель, однако без средств такого подведения ни о каком содержании нечего было бы и думать; эстетика вынуждена была бы капитулировать перед произведением искусства как перед *factum brutum*¹. Однако эстетически определенное связано с моментом своей всеобщности единственно благодаря своей монадологической закрытости. С закономерностью, свойственной структурному явлению, имманентный анализ, если только он достаточно тесно вошел в соприкосновение с произведением, самым детальным образом исследующий конкретные явления, подводит к выработке общих определений. Разумеется, это обусловлено также самим методом анализа: объявить — значит свести к уже знакомому, а синтез знакомого с тем, что необходимо объяснить, неизбежно включает в себя и всеобщее. Но переход особенного во всеобщее в не меньшей степени обусловлен и фактической стороной дела, самим произведением. Там, где оно целиком уходит в себя, оно выполняет требования, предъявляемые к нему особенностями жанра. Музыкальное произведение Антона Веберна, в котором отдельные части сонаты сжимаются до размеров афоризма, являются наглядным примером такого явления. Эстетика не должна, словно оказавшись во власти очарования своего предмета, фокусничать и жонглировать понятиями, добываясь их исчезновения. В ее задачу входит связать их непосредственно с фактической стороной исследуемого предмета, вплотную приблизив к произведениям. Именно в эстетике Гегеля особенно ярко отражено движение понятия. Взаимодействие всеобщего и особенного, происходящее в произведениях искусства бессознательно, которое эстетика должна поднять до уровня сознания, является подлинным требова-

¹ неумолимый факт (лат.).

нием диалектики искусства. Можно было бы отметить, что при этом еще сохраняются остатки доверия к догмам. Нигде за пределами гегелевской системы движение понятия не имело бы права на существования, только там, утверждал Гегель, реальный предмет может быть схвачен как жизнь понятия, где тотальность объективного необходимо совпадает с духом. Следует возразить, что монады, какими являются произведения искусства, посредством осуществления их собственного принципа обособления ведут к всеобщему. Общие определения искусства — это не только слабое место его понятийной рефлексии. Они указывают границу действия принципа индивидуации, который так же мало поддается онтологизации, как и его противник. Произведения искусства тем ближе подходят к этой границе, чем бескомпромисснее они следуют *principium individuationis*; произведению искусства, которое выступает как всеобщее, присущ характер случайности, свойственный образам его жанра, — оно обладает дурной индивидуальностью. Еще дадаизм, как указывающий на чистое «это», жест, носил столь же всеобщий характер, как и указательное местоимение; то, что экспрессионизм был гораздо мощнее в своих идеях, нежели в своих произведениях, видимо, происходит оттого, что создаваемая им утопия о чистом *τὸθε τι*¹ была еще частью ложного сознания. Но субстанциальный характер всеобщее приобретает только в произведениях искусства, в процессе изменения. Так у Веберна всеобщая музыкальная форма проведения темы становится «узлом», утраивая свою развивающую функцию. Ее заменяет чередование фрагментов различной степени интенсивности. Тем самым узлоподобные партии становятся чем-то совершенно иным, более конкретным, самостоятельным, существующим здесь и сейчас, менее связанным с остальными частями и фрагментами, чем это было при прежней технике развития тем и мотивов. Диалектика всеобщего и особенного не только спускается в шахту всеобщего посреди особенного. Точно так же она разрушает инвариантность всеобщих категорий.

<Искусство и художественные произведения>

В сколь малой степени всеобщее понятие искусства приближается к пониманию произведений искусства, демонстрируют сами произведения, показывая, как говорил Валери, что лишь немногие из них выполняют требования строгого понятия. Вину за это несут не только художники, проявляющие слабость перед лицом великого понятия, отражающего характер их дела; скорее в этом повинно само понятие. Чем искреннее и безогляднее произведения искусства предаются идее искусства, тем сложнее им установить связи со своим «другим», наличия которых требует понятие искусства. Но сохранить такие связи можно только ценой докритического сознания, судорожной наивности — в этом состоит одна

¹ тот самый, вот этот (греч.).

из апорий современного искусства. То, что произведения наиболее высокого ранга вовсе не являются самыми «чистыми» в теоретическом отношении, а представляют собой некий внехудожественный «излишек», да к тому же имеют обыкновение содержать в себе материал, не прошедший художественной обработки и не подвергшийся каким-либо изменениям, тем самым обрекая имманентную композицию этих произведений, очевидно; в не меньшей степени очевидно, что после того, как в качестве нормы искусства сформируется техника проработки произведений без опоры на явления, не ставшие предметом рефлексии, находящаяся по ту сторону искусства, это «нечистое» бессознательно вновь проникает в произведения. Кризис, переживаемый «чистым» произведением искусства в эпоху, наступившую после европейских катастроф, невозможно урегулировать путем прорыва во внехудожественную материальность, которая своим моральным пафосом заглушает то обстоятельство, что так ей легче жить; линия наименьшего сопротивления становится в конце концов нормой. Антиномия чистого и нечистого в искусстве включена в более общую систему явлений, показывая, что искусство не является высшим понятием для его жанров. Они дифференцируются в соответствии со своей конкретной спецификой¹. Столь излюбленный апологетами традиций всех степеней и видов вопрос «Что, разве это еще музыка?» неплодотворен; необходимо конкретно анализировать, чем разыскуствление явилось для искусства, то есть та практика, усилиями которой искусство бессознательно, по эту сторону своей собственной диалектики, приближается к диалектике внеэстетической. Вопреки этому подобный стандартный вопрос намерен застопорить движение дискретных, обособленных друг от друга моментов, из которых и состоит искусство, с помощью его абстрактного высшего понятия. Однако в настоящее время искусство живет наиболее бурной и насыщенной жизнью там, где оно разлагает свое высшее понятие. В процессе такого разложения оно верно самому себе, нарушая миметическое табу, наложенное на «нечистое» как на гибрид. Неадекватность понятия искусства самому искусству органы чувств регистрируют с помощью языковых средств в выражении «произведение языкового искусства». Его не без логичности избрал один литературовед для исследования литературных произведений. Но он также совершает над ними насилие, а ведь они тоже являются произведениями искусства, и все же в силу наличествующего в них относительно самостоятельного дискурсивного элемента это не только произведения искусства и не прежде всего произведения искусства. Искусство не растворяется целиком в произведениях искусства, поскольку художники всегда работают не только над произведениями, но и над самим искусством. Чем является искусство, не зависит даже от сознания, присутствующего самим произведениям искусства. Имеющие практическое назначение и примененные формы, объекты культа только в процессе исторического развития могут стать искусством; те, кто не признает этого, попадают в зависимость от самосознания искусства, становление которого живет в его собственном понятии. Проведенное Бенямином различие

¹ *Adorno Theodor W. Ohne Leitbild. S. 168 ff.* [см.: *Адорно Теодор В. Без идеала*].

между произведением искусства и документом¹ остается верным постольку, поскольку оно отрицает произведения, которые не детерминированы законом формы; но некоторые являются такими объективно, даже если они вовсе не выступают как искусство. Название выставок «Документы», имеющих большие заслуги, легко преодолевает эту трудность, оказывая тем самым содействие той историзации эстетического сознания, с которой намерены спорить эти музеи современности. Понятия такого рода, так называемая законченная классика «модерна», прекрасно уживаются с утратой напряженности искусства после Второй мировой войны, которое частенько ослабевает уже в момент своего появления на свет. Они приспособливаются к условиям эпохи, которая для самой себя держит наготове титул «атомный век».

<История как структурообразующий момент произведений; что значит понятность>

Исторический момент является конститутивным для произведений искусства; подлинными из них являются те, которые целиком и полностью, безоговорочно и без малейшей надменности и самомнения отдаются на волю исторического содержания своей эпохи. Они сами становятся, бессознательно для самих себя, летописцами своего времени; не в последнюю очередь именно данное обстоятельство дает им возможность познать жизнь. Это делает их несоизмеримыми с историзмом, который, вместо того чтобы следовать их собственному историческому содержанию, сводит их до уровня внешней по отношению к ним истории. Произведения искусства удаются познать тем ближе к истине, чем больше их историческая субстанция соответствует исторической субстанции познающего. Буржуазное понимание искусства затруднено еще и вследствие идеологической слепоты, связанной с предположением, будто произведения искусства достаточно далекого прошлого могут быть поняты лучше, чем произведения современной эпохи. Пласты опыта, которыми наполнены крупные, значительные современные произведения, то, что хочет говорить в них, в качестве объективного духа несравненно более доступно современникам, нежели произведения, историко-философские предпосылки которых чужды нынешнему, актуальному для потребителей, сознанию. Чем интенсивнее желание познать Баха, тем загадочнее взирает он на нас со всей мощью своего гения. Вряд ли кому-то из ныне здравствующих композиторов, еще не развращенных изысками стиля, удастся написать фугу, которая была бы лучше, чем школьная пьеска для консерватории, чем пародия или жалкий отстой «Хорошо темперированного клавира». Крайне шокирующие проявления и жесты отчуждения, свойственные современному искусству, этой сейсмограмме всеобщей и неизбежной формы реакции

¹ Benjamin Walter: Schriften. Bd. I. S. 538 f. [см.: Бенъямин Вальтер. Соч. Т. 1].

на действительность, нам ближе, чем то, что только кажется близким в силу своей исторической конкретизации. То, что всеми считается понятным, есть на самом деле непонятно ставшее; то, что люди как объекты всевозможных манипуляций отстраняют от себя, стараясь не замечать, втайне является для них слишком понятным; эта ситуация вполне отвечает высказыванию Фрейда, утверждавшего, что все злое, наполняющее душу человека ужасом, страшно потому, что втайне оно чересчур нам знакомо и близко. Вот почему оно отбрасывается прочь. Мы принимаем и то культурное наследие, что находится по ту сторону занавеса, и находящуюся по эту сторону западноевропейскую христианскую традицию, опыт, предоставленный в наше исключительное пользование и прочно закрепленный в нашем сознании. Опыт этот, знакомый и надежный, давно стал достоянием обыденного сознания, опутанного сетью условностей; а знакомое вряд ли нуждается в дальнейшей актуализации. Опыт этот отмирает в тот самый момент, когда он должен быть непосредственно доступен; его не требующая ни малейших усилий и напряжения доступность и означает его конечную гибель. Это можно было бы продемонстрировать на примере искусства прошлого — темные для современного читателя и зрителя и безусловно непонятые ими произведения хранятся в пантеоне классики и упрямо повторяются¹; об этом же свидетельствует то, что за исчезающе малым количеством исключений, принадлежащих открытому всем нападкам авангарду, интерпретации традиционных произведений являются ложными, абсурдными, то есть объективно становятся непонятными. Чтобы понять это, необходимо в первую очередь восстать против иллюзии понятности, покрывающей, подобно паутине, эти произведения и интерпретации. Однако в отношении этого потребитель эстетической продукции проявляет крайнюю степень аллергии — он чувствует, имея на это некоторые основания, что у него похищают то, что он хранит как свое достояние, свое имущество, только он не знает, что имущество это у него уже похищено в тот самый момент, как только он объявляет его своим достоянием. Одним из моментов искусства является его отчуждение от мира; и тот, кто не воспринимает его как нечто чуждое, вообще не способен воспринимать его.

<Принуждение к объективации и диссоциирование>

Дух, присутствующий в произведениях искусства, — это не что-то пришедшее к ним со стороны, он создается самой их структурой. В несмалой степени это обстоятельство обуславливает фетишизированный характер произведений искусства, — поскольку присущий им дух возникнет как следствие их качеств и свойств, он неминуемо дол-

¹ *Adorno Theodor W. Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928—1962. Frankfurt a. M. 1964. S. 167 ff. [см.: Адорно Теодор В. Музыкальные моменты. Новизданные статьи 1928—1962 гг.]*

жен выглядеть как в-себе-сущее, и произведения искусства являются произведениями искусства только в том случае, если дух выглядит именно таким. Тем не менее они, вместе с объективацией их духа, являются вещью, чем-то сделанным. Критическая рефлексия должна схватывать фетишизированный характер, как бы санкционировать его как выражение объективности произведений, точно так же, как и критически разбирать, раскладывать на составные части. В этом отношении к эстетике подмешан враждебный искусству элемент, который «вынюхивает» искусство. Произведения искусства оформляют несоформленное. Они говорят за него, совершая над ним насилие; они, следуя своей предрасположенности, своей природе в качестве артефакта, вступают в коллизию с ней. Динамика, содержащаяся в любом произведении искусства, и является тем, что говорит в нем, его говорящим началом. Один из парадоксов произведений заключается в том, что они, обладая внутренней динамикой, являются в то же время жестко зафиксированными, поскольку только посредством фиксации они объективируются в произведения искусства. И чем пристальнее в них вглядываются, тем парадоксальнее они становятся — каждое произведение искусства представляет собой систему несовместимости. Само ее становление было бы невозможно без фиксации, без закрепления; импровизации имеют обыкновение лишь наслаиваться друг на друга, чередоваться, они как бы шагают на месте. Словесная, буквенная и нотная записи, увиденные со стороны, извне, поражают парадоксальностью сущего, реальной данности, которая по своей природе является становлением. Миметические импульсы, движущие произведением искусства, интегрирующиеся в нем и вновь дезинтегрирующие его, представляют собой слабое, лишенное языка выражение. Языком они становятся в результате их объективации в качестве искусства. Искусство, спасающее природу, восстает против ее бренности. Сходство с языком произведение искусства обретает в процессе соединения своих элементов, представляя собой синтаксис без слов даже в произведениях литературы. Произведения говорят вовсе не то, что говорят содержащиеся в них слова. В лишенном интенций языке миметические импульсы передаются по наследству всему целому, которое синтезирует их. В музыке то или иное событие, та или иная ситуация могут представить задним числом предшествовавшее им развитие как нечто отвратительное и ужасное, даже если прошлое вовсе не было таким. Такое ретроспективное превращение совершается посредством духа произведений. От гештальтов, лежащих в основе психологической теории, произведения искусства отличаются тем, что содержащиеся в них элементы не только обладают некоторой самостоятельностью, как это возможно и в гештальтах. Их элементы, в отличие от психических гештальтов, не даны непосредственно. Духовно опосредованные, они вступают в противоречивые отношения друг с другом, стремясь сгладить возникающие конфликты и шероховатости. Элементы произведения не расположены параллельно, они трутся друг о друга или притягиваются друг к дру-

гу, один стремится к другому, «хочет» его, или же один отталкивает другого. В этом-то и состоит структура высоких, исполненных честолюбивых амбиций произведений. Динамика произведений искусства — это их «говорящее» начало, посредством одухотворения они приобретают миметические черты, подчиняющиеся в первую очередь их духу. Романтическое искусство надеется «законсервировать» миметический момент, не опосредуя его формой; устами целого высказывается то, что вряд ли может высказать отдельно, единичное. Несмотря на это, романтическое искусство не может просто игнорировать необходимость объективации. Оно снижает до уровня бесвязного то, что объективно не поддается синтезу. И если оно диссоциируется в деталях, то в не меньшей степени оно склонно, в противовес своим поверхностным качествам, к абстрактно формальному. У одного из величайших композиторов, Роберта Шумана, это качество в значительной степени связано с тенденцией к распаду. Чистота, с которой его творчество выражает непримиримый антагонизм, придает ему мощь выражения и гарантирует высокий уровень художественных достоинств, высокий «ранг». Именно из-за абстрактного «нарциссизма», существования-для-себя, присущего форме романтического произведения, оно возвращается вспять, оставляя на пути этого регресса позади себя идеалы классицизма, которые оно формалистически отвергает. Поиск взаимосвязи между целым и частью ведется тогда куда более настойчиво, разумеется, сопровождаемый в ряде случаев известным разочарованием, как в отношении целого, ориентирующегося на типы, так и единичного, которое стремится приноровиться к целому. И везде упаднические формы романтизма проявляют склонность к академизму. Вот в каком аспекте выстраивается убедительная типология произведений искусства, которую трудно оспорить. Развитие одного типа идет сверху вниз, от целого к низшему, другой развивается в противоположном направлении. То, что оба типа до известной степени держатся на расстоянии друг от друга, раздельно, доказывает наличие антиномии, которая порождает их и не может быть снята ни одним из типов, а также говорит о непримиримом противоречии между единством и обособлением. Столкнувшись с этой антиномией, Бетховен не стал, вопреки практике, преобладавшей в предшествовавшем ему столетии, механически выбрасывать единичное из своих сочинений, а, ощущая избирательное сродство с достигшим зрелости буржуазным духом естественных наук, просто «дисквалифицировал» его, лишив прежнего места в системе эстетической классификации. Тем самым он не только интегрировал музыку в континуум становления и оградил форму от растущей угрозы пустой абстракции. Гибнущие единичные моменты переходят друг в друга, детерминируя форму самим фактом своей гибели. У Бетховена единичное одновременно и является импульсом к созданию целого, и не являясь им, представляя собой нечто, что появляется только в контексте целого, но само по себе имеет тенденцию быть относительно неопределенностью лишь основных отношений тонально-

сти, превращаясь в конце концов в нечто аморфное. Если достаточно внимательно послушать в высшей степени артикулированную музыку Бетховена, прочесть его партитуры, то станет ясно, что она напоминает некий континуум, представляющий ничто. *Tour de force*¹ любого из его великих произведений состоит в том, что в них буквально в гегелевском духе тотальность ничто определяется как тотальность бытия, только происходит все это в русле иллюзии, как некая видимость, без претензии на обладание абсолютной истиной. Тем не менее эта видимость внушается, подается слушателю благодаря имманентной логичности и убедительности, по меньшей мере как содержание высшего порядка. Момент природы представляют два полюса — скрытно диффузное, неуловимое начало и очаровывающая, пленяющая, подчиняющая себе мощь насилия, заставляющая это неуловимое, диффузное соединиться в нечто. Демону, каким является авторский субъект композитора, который выковывает целые музыкальные блоки и мечет их, противостоит неразличимая масса мельчайших частиц, на которые распадается любая из его частей, которая в конечном итоге представляет собой уже вовсе не материал, а голую систему связей основных взаимоотношений тональности. Но произведения искусства парадоксальны еще и постольку, поскольку даже их диалектика не носит буквального характера, в отличие от истории, их тайной модели. В понятии артефакта эта диалектика воспроизводит себя в существующих произведениях, являющихся противоположностью процесса, которым произведения одновременно являются, — такова парадигма иллюзорного момента искусства. Творчество Бетховена позволяет сделать вывод, что все аутентичные, подлинные произведения представляют собой *tour de force*, — некоторые художники позднебуржуазной эры, такие, как Равель, Валери, признавали это своей задачей. Так понятие артиста возвращается в родные пенаты. Фокус, трюк, кунштюк является не праформой искусства и не аберрацией или искажением, а его тайной, которую искусство замалчивает, чтобы в конце концов раскрыть. Провокационная фраза Томаса Манна об искусстве как о шутке (*Juch*) высокого класса подразумевает именно это. И технологический и эстетический анализы обогатятся, если уловят наличие *tour de force* в произведениях. На самом высоком формальном уровне повторяется презренное цирковое действо; цель его — преодолеть силу тяжести; и явная абсурдность цирка — к чему все это напряжение, все эти усилия? — вопрос этот, собственно, относится уже к загадочной природе эстетической сферы. Все это актуализируется в вопросах художественной интерпретации. Правильно сыграть драму или исполнить музыкальную пьесу — значит правильно сформулировать ее как проблему, осознав противоречивые, не совместимые друг с другом требования, которые произведение ставит перед исполнителем. Задача верной передачи принципиально неисчерпаема.

¹ проявление силы, ловкости (*фр.*).

<Единство и множественность>

Противостоя эмпирии, каждое произведение искусства как бы программно утверждает свое единство. То, что прошло через дух, определяется как единое в борьбе с дурной природностью случайного и хаотичного. Единство не только носит формальный характер, оно больше формы — с его помощью произведения искусства вырываются из смертной сутолоки бессмысленных конфликтов. Единство произведений искусства — это их граница (цезура) на пути к мифу. В силу своего имманентного определения произведения добиваются для себя такого единства, которое отмечено печатью рационального познания эмпирических предметов, — единство вырастает из своих собственных элементов, из многого, они не «выпалывают» миф наподобие культиватора, а смягчают, умиротворяют его. Такие выражения, как «художник понял необходимость выстроить фигуры той или иной сцены в гармоничное единство» или «в одной из прелюдий Баха в нужное время и в нужном месте орган делает счастливый пассаж» — даже Гёте порой не брезговал формулировками такого рода, — отдают чем-то устарело провинциальным, ибо они отстают от понятия имманентного единства, ну и, конечно, признают наличие излишка произвола в каждом произведении. Они восхваляют недостатки бесчисленного количества произведений, хотя и не носящие конститутивного характера. Материальное единство произведений искусства в тем большей степени является иллюзорным, в чем большей мере их формы и моменты обладают своим местом (разделены) и не вытекают непосредственно из структуры отдельного произведения. Сопротивление, оказываемое новым искусством имманентной видимости, его упорное отстаивание реального единства нереального обладает одной особенностью — оно уже не терпит всеобщего как бессознательную непосредственность. Однако тот факт, что единство возникает не из одних единичных импульсов произведений, обусловлен не только степенью готовности этих импульсов. Видимость также обусловлена этими импульсами. Когда они, томясь желанием, страдая от разобщенности, стремятся к единству, которое они могли бы заполнить и умиротворить, они всегда в то же время жаждут убежать от него. Предубеждение, насаждавшееся идеалистической традицией, касающееся единства и синтеза, пренебрегало этим обстоятельством. Единство не в последнюю очередь мотивировано тем, что единичные моменты, в силу тенденции, определяющей направление их движения, избегают его. Рассыпанное многообразие предстает перед эстетическим синтезом не нейтральным, как хаотический материал теории познания, который не обладает никакими специфическими качествами и не предвосхищает своего формирования, как и не проскальзывает сквозь ячейки сети. Если единство произведений искусства неизбежно является также насильем, учиняемым над множеством, — возвращение выражений вроде тех, что говорят о господстве над ма-

териалом в эстетической критике симптоматично, — то множество должно испытывать страх перед единством подобно эфемерным и манящим картинам природы в античных мифах. Единство логоса, как явление отсекающее, изолирующее, втянуто в контекст их вины. Повествование Гомера о Пенелопе, которая ночью распарывает то, что соткала днем, представляет собой бессознательную аллегорическую историю искусства, — то, что хитроумная жена Одиссея проделывает со своими артефактами, она проделывает, собственно, над самой собой. Со времен Гомера этот эпизод, который легко может быть неверно истолкован, не является ни дополнением, ни рудиментом, он представляет собой конститутивную категорию искусства — благодаря ей искусство воспринимает невозможность идентичности единого и множественного как момент своего единства. В не меньшей степени, чем разум, произведения искусства также способны на хитрость. Если предоставить диффузные факторы произведений искусства, единичные импульсы их непосредственности самим себе, то они бы бесследно исчезли, впустую растратив свою энергию. В произведениях искусства запечатлевается то, что обычно улетучивается. Благодаря единству импульсы снижаются до уровня несамостоятельных моментов; спонтанными их можно назвать лишь в метафорическом плане. Это заставляет подвергнуть критике и самые великие произведения искусства, как таковой, порой ценой его отношения к неидентичному; в результате этого понятие величия в искусстве само является сомнительным. Авторитарное воздействие великих произведений искусства, в особенности в области архитектуры, утверждает и обвиняет величие. Интегральная, целостная форма тесно связана с господством, с властью, хотя она и сублимирует ее; чисто французский характер носит инстинкт, не приемлющий этого. Величие — это вина произведений, без такой вины они не были бы великими произведениями. Видимо, именно этим обусловлено превосходство выдающихся фрагментов и фрагментарного характера других произведений, тщательно отделанных, над широкомасштабными произведениями. Некоторые не очень-то высокие ценные типы форм в свое время отмечали нечто подобное. Quodlibet¹ и попури в музыке, а в литературе кажущееся вполне удобным и приемлемым эпическое расшатывание, расхождение идеала динамического единства свидетельствуют о наличии такой потребности. Повсюду там отказ от единства остается формообразующим принципом, каким бы низким ни был уровень произведений, единства sui generis². Но оно не носит обязательного характера, и момент такой необязательности является, по всей видимости, обязательным для произведения искусства. Как только единство стабилизируется, оно уже утрачивается.

¹ что угодно (шутливая песенка, XVI—XVIII вв.) (*лат.*).

² своего рода, своеобразный (*лат.*).

<Категория интенсивности>

Насколько тесно переплетены друг с другом единое и многое в произведениях искусства, можно увидеть из вопроса об их интенсивности. Интенсивность представляет собой осуществляемый посредством единства мимесис, перенесенный с многого на тотальность, хотя она в своем непосредственном проявлении существует не так, чтобы ее можно было воспринять как интенсивную величину; накопившаяся в ней сила как бы возвращается ею деталям. То, что в ряде своих моментов произведение искусства становится более интенсивным, образует узлы, разряжается вспышками энергии, выглядит в значительной мере как его собственная цель; крупные единства композиции и конструкции, кажется, существуют только ради такой интенсивности. Поэтому, думается, вопреки расхожим эстетическим представлениям, целое действительно существует ради частей, то есть своего *καρρός*¹, ради момента, а не наоборот; то, что противодействует мимесису, в конце концов хочет служить ему. Человек, неискушенный в искусстве, реагирующий на него «дохудожественно», любящий определенные места той или иной музыки, не обращая внимания на форму, может быть, не замечает ее, воспринимает нечто, что обоснованно изгоняется из эстетического образования и все же остается сущностно необходимым для него. Кто не обладает органом, позволяющим воспринимать прекрасное — в том числе и в живописи, как прустовский Бергот, за несколько секунд до смерти очарованный крошечным кусочком стены на картине Вермеера, — тот так же чужд произведению искусства, как и тот, кто не способен воспринять опыт единства. Однако эти детали обретают свою силу только благодаря целому. Некоторые такты Бетховена звучат как фраза из гётевского «Избирательного сродства»: «словно звезда, надежда пала с неба»; так происходит в медленной части сонаты ре бемоль, оп. 31,2. Нужно только сыграть это место в контексте всей части, и только тогда услышишь, насколько ее выбивающееся из общего строя звучание, вырывающееся из структуры части, обусловлено этой структурой. Это место звучит исключительно сильно, по мере того как выразительность мелодии, приобретающей песенный и очеловеченный характер, превосходит все предшествующее звучание. Этот пассаж индивидуализируется в отношении тотальности, причем именно через тотальность; являясь в равной степени и ее производным, и ее отстранением. И тотальность, эта сплошная, без щелей и окон структура, свойственная произведениям искусства, не является окончательной, не знающей изменений и развития категорией. Сохраняя свой обязательный, категорический характер по отношению к регрессивно-атомистическому восприятию, она становится относительной, поскольку ее сила проявляется только в единичном, в которое она проникает.

¹ особый, значимый момент времени (*греч.*).

<«Почему произведение по праву называют прекрасным?»>

Понятие произведения искусства предполагает и понятие успеха, творческой удачи. Неудавшиеся произведения искусства не являются таковыми, приблизительные ценности (Approximationswerte) чужды искусству, среднее уже означает плохое. Это несовместимо со средой обособления. Средние произведения искусства, этот столь ценимый объединенными узами избирательного сродства историками духа здоровый гумус (плодородная почва) малых мастеров является предпосылкой идеала, подобного тому, что Лукач не постеснялся отстаивать как «нормальное произведение искусства». Но как отрицание дурного всеобщего, свойственного норме, искусство не допускает нормальных произведений, а поэтому и средних, независимо от того, соответствуют ли они норме, или находятся от нее на определенном расстоянии. Произведения искусства нельзя измерять, пользуясь какой-то шкалой ценностей; их тождество самим себе насмехается над измерением, опирающимся на такие критерии, как «больше» или «меньше». Для того чтобы произведение удалось, существенным моментом является гармоничность; но отнюдь не только она одна. Способность произведения искусства глубоко трогать, волновать, богатое единичными моментами единство, готовность дать читателю или зрителю все, что ему необходимо, желание проявить жест доброй воли даже в самых закрытых, «чопорных» произведениях — вот, примерно, требования, предъявляемые к искусству, которые не связаны напрямую с категорией гармоничности; полностью, думается, их невозможно удовлетворить в области теоретической всеобщности. Но их вполне достаточно, чтобы вместе с понятием гармоничности сделать сомнительным и понятие творческой удачи, которое и без того уродует ассоциация с чересчур старательным первым учеником, готовым из кожи вылезти, лишь бы получить хорошую отметку. Однако без данного понятия нельзя обойтись, чтобы искусство не пало жертвой вульгарного релятивизма, и оно, это понятие, живет в самокритике, присущей любому произведению искусства, которая только и делает произведение произведением. Имманентным свойством гармоничности является еще и то обстоятельство, что она не есть альфа и омега искусства; именно этим ее сформулированное с эмоциональным нажимом понятие отличается от академического. То, что только и исключительно гармонично, вовсе не гармонично. Именно гармоничное, лишенное того, что подлежит сформированию, перестает быть чем-то в самом себе и вырождается в то, что существует для «другого», — это и означает академическую гладкость. Академические произведения никуда не годятся, так как моменты, которые должны были бы синтезировать их логичность, не производят никаких противоположно направленных импульсов, да и, собственно говоря, вообще не существуют. Работа их единства становится излишней, тавтологичной и негармоничной, когда она выступает в виде единства. Произведения этого типа засушены; сухость всегда представляет собой от-

мерший мимесис; такой миметик *par excellence*¹, как Шуберт, согласно учению о темпераментах, сангвиник, был бы влажным. Миметически диффузное может быть искусством, поскольку оно симпатизирует этому диффузному; единство, которое подавляет, душит диффузное, стараясь этим оказать честь искусству, вместо того чтобы вобрать в себя это диффузное, не может быть искусством. Особенно удавшимися являются те произведения искусства, форма которых обусловлена их истиной. В процессе своего становления они обрели способность не чураться искусственного; такие произведения являются противником всего фантазмагорического, они добиваются успеха на деле, а не распространяются о том, каким образом они смогли бы это сделать; только в этом и заключается мораль произведений искусства. Стремясь следовать ей, они приближаются к той естественности, которой не без оснований требуют от искусства; они отдаляются от естественности, как только они включают образ естественности в рамки своей режиссуры. Идея творческого успеха не терпит намеренной, целенаправленной организации, «устроения». Она объективно постулирует эстетическую истину. Правда истины не существует без логичности произведения. Но чтобы осознать ее, произведение нуждается в осознании всего процесса в целом, в ходе которого формируется и заостряется проблема, лежащая в основе каждого произведения. В ходе этого процесса произведение обретет и само свое объективное качество. В произведениях искусства бывают ошибки, которые могут погубить его, но нет таких единичных ошибок, которых не могло бы искупить то верное, что есть в произведении, что, осознавая весь процесс в целом, отменило бы приговор, объявляющий произведение никчемным и ничтожным. Нет оправдания тем педантам, которые, опираясь на свой композиторский опыт, прослушав первую часть додиз-минорного квартета Шёнберга, осыпали бы все произведение упреками. Непосредственное продолжение главной темы в альтовой партии предвосхищает в той же тональности мотив второй темы, нарушая тем самым принцип экономии, требующий от тематического дуализма ярко выраженного, убедительного контраста. Но если осмыслить всю часть целиком, как одно не распадающееся на отдельные моменты мгновение, то схожесть тем как предвосхищающий дальнейшее развитие намек станет вполне обоснованной. Или рассмотрим другой пример — по законам инструментальной логики в отношении последней части Девятой симфонии Малера можно было бы возразить, что вряд ли правомерно вторичное появление главной фразы в одной и той же звуковой окраске, в сольной партии рожка, что противоречит принципу варьирования музыкальных красок. Но этот звук уже в первый раз, едва раздавшись, с такой силой овладевает слухом, что музыка уже не может избавиться от него, уступает ему; так он становится правильным, оправданным. Ответ на конкретный эстетический вопрос, почему то или иное произведение уверенно называют прекрасным, заключается в казуистском осуществлении логики, реф-

¹ по преимуществу (*фр.*).

лексирующей по поводу себя самой. То, что такого рода рефлексия эмпирически не имеет конца, ничего не меняет в объективности того, относительно чего осуществляется рефлексия. Возражение, выдвигаемое здравым смыслом относительно того, что монадологическая строгость имманентной критики и категорическое требование эстетической оценки несовместимы друг с другом, поскольку всякая норма выходит за рамки имманентности структуры, тогда как без нормы структура носила бы случайный характер, увековечивает то абстрактное разделение всеобщего и особенного, против которого протестуют произведения искусства. О правильности или ложности тех или иных сторон произведения позволяют судить моменты, в которых всеобщее конкретно утверждается в виде монады. В структурно согласованном или несовместимом друг с другом присутствует всеобщее, не вырывающееся из конкретной фигуры, конкретного образа, и не нуждающееся в гипостазировании.

<Глубина>

Идеологическое, утверждающее, аффирмативное начало, содержащееся в понятии удавшегося произведения искусства, корректируется тем обстоятельством, что не существует совершенных произведений. Если бы они существовали, то тогда примирение непримиримого на самом деле было бы возможно, а искусство и представляет собой именно это непримиримое. В лице таких произведений искусство ликвидировало бы собственное понятие; обращение к ломкому, хрупкому и фрагментарному в действительности представляет собой попытку спасения искусства путем отказа от притязаний на то, чтобы произведения были тем, чем они быть не могут, и тем не менее чего они должны хотеть; оба эти момента являются достоянием фрагмента. Ранг произведения искусства в значительной степени определяет то, открывается ли оно навстречу несоединимому или уклоняется от него. Еще в моментах, называемых формальными, в силу их отношения к несоединимому вновь возвращается содержание, нарушившее их закон. Такая диалектика формы и обуславливает ее глубину; без нее форма действительно была бы тем, за что ее причисляют к обывательски банальному — пустой игрой. При этом глубину нельзя отождествлять с пропастью субъективных чувств и настроений, которая разверзается в произведениях искусства; напротив, глубина скорее является объективной категорией произведений; элегантная болтовня о поверхностности произведений, происходящая из их глубины, так же необоснованна, как и восторженные хвалебные речи в адрес глубины. В поверхностных произведениях синтез не проникает в гетерогенные моменты, с которыми он связан; синтез и моменты, не связанные друг с другом, идут параллельными курсами. Глубоки те произведения искусства, которые не скрывают различий и противоречий, равно как и не оставляют их несглаженными. И когда они создают образ, заставляя его стать явлением, которое отбрасывается из массы

противоречивого, несогласованного, они олицетворяют тем самым возможность сглаживания противоречий. Но она не отвергает формирования антагонизмов, не примиряет их. Возникая и определяя всю работу над ними, антагонизмы становятся существенно важным фактором; в результате того, что они становятся в эстетическом образе своего рода темой, их субстанциальность проявляется тем более пластично, наглядно. Некоторые исторические периоды, разумеется, обеспечивали более значительные возможности для примирения противоречий, чем современная эпоха, которая радикально отрицает его. Но как ненасильственная интеграция разнородного произведения искусства все же трансцендирует в то же время антагонизмы бытия, не делая вид, будто их не существует больше. Самое глубинное противоречие, присущее произведениям искусства, самое опасное и ужасающее заключается в том, что они не поддаются примирению именно путем примирения, в то время их конститутивная непримиримость лишает их самой возможности примирения. Но в своей синтетической функции, заключающейся в соединении несоединимого, они соприкасаются с познанием.

<Понятие артикуляции (II)>

С рангом или качеством произведения искусства неразрывно связана мера его артикуляции. Вообще-то произведения искусства тем ценнее, чем они артикулированнее, когда в них не остается ничего мертвого, ничего несформированного; нет поля, которого нельзя было бы перейти с помощью художественного формирования. Чем глубже произведение захвачено этим процессом, тем оно удачнее. Артикуляция — это спасение многого в одном. В качестве импульса для занятия художественной практикой потребность в ней означает, что каждая конкретная, специфическая идея формы должна развиваться до крайних пределов. Также противоположная по своему содержанию ясности идея расплывчатого, неясного нуждается в целях собственной реализации в высшей ясности, отчетливости ее формирования, как, скажем, в творчестве Дебюсси. Ее не следует смешивать с кричаще экзальтированной манерой выражения, хотя раздражение, напротив, скорее возникает из страха, нежели из критически смотрящего на вещи сознания. То, что все еще не пользуется доверием как *style flamboyant*¹, может быть в соответствии с характером вещи, которую он должен представлять, в высшей степени адекватным, «вещным». Но и там, где художник стремится изобразить умеренное, невыразительное, скованное, усредненное, он должен осуществлять свое намерение с высочайшей энергией; нерешительность, заурядность, посредственность — это так же плохо, как арлекинада и возбуждение, представляющие все в преувеличенном виде в силу выбора неподхо-

¹ пламенеющий стиль (*фр.*).

дящих средств. Чем более артикулировано произведение, тем отчетливее выражается в нем его концепция; мимесис получает поддержку со стороны своего противоположного полюса. Хотя категория артикуляции, соотносящаяся с принципом индивидуации, стала предметом рефлексии лишь в новейшую эпоху, объективно она оказывала воздействие и на более ранние произведения, уровень которых нельзя рассматривать изолированно от позднейшего исторического процесса. Многие из произведений прошлого должны быть отринуты, поскольку шаблонные представления о задачах искусства освобождали их от необходимости артикуляции. *Prima facie*¹ можно было бы провести аналогию между принципом артикуляции, как одним из принципов художественной техники, и развивающимся субъективным разумом, воспринимая его с той формальной стороны, которая в результате диалектического рассмотрения искусства принижается до уровня момента. Такое понятие артикуляции было бы слишком упрощенным и примитивным. Ведь артикуляция заключается не в различении как одном из средств, применяемых только для создания единства, а в реализации того различного, неоднородного, которое, по выражению Гёльдерлина, и является хорошим². Эстетическое единство обретает свое достоинство и ценность благодаря именно многообразному. Оно дает оправдание гетерогенному. Доверительно щедрое начало произведений искусства, антитезис их имманентно строгой природе, связано с их богатством, всегда аскетически прячущимся, скрывающимся; полнота и насыщенность защищает их от позора пережевывания давно приевшейся жвачки. Эта полнота обещает то, в чем отказывает реальность, но лишь как один из моментов, подчиняющихся закону формы, а не как некое угощение, преподносимое произведением. В сколь большей степени единство является функцией многообразного, видно по тому, что произведения, которые из абстрактной враждебности по отношению к единству стремятся раствориться в многообразном, лишены того, что вообще делает различное различным. Произведения, созданные по принципу абсолютной изменчивости, разнообразия и множественности без всякой связи с единым, целостным, именно в результате этого становятся недифференцированными, монотонными, однообразными.

<К дифференциации понятия «прогресс»>

Содержащаяся в произведениях искусства истина, от которой в конце концов зависит их художественный уровень, их ранг, до самых своих потаенных глубин насквозь исторична. Но ее отношение к истории не таково, чтобы истина, а тем самым и ранг произведений,

¹ на первый взгляд (*лат.*).

² *Hölderlin Friedrich. Sämtliche Werke. Bd. 2. S. 328* [см.: *Гёльдерлин Фридрих. Полн. собр. соч. Т. 2*].

просто изменялись вместе со временем. Хотя, пожалуй, такое изменение имеет место, и, скажем, качественные произведения «обнажаются» посредством истории. Вот почему истина произведения, его качество не становятся жертвой историзма. История имманентна произведениям, для них она — не чисто внешняя судьба, не меняющаяся оценка. Историчным содержание истины в произведении становится в силу того, что в произведении объективируется правильное сознание. Это сознание — не смутное во-времени-бытие, не *καίρος*; иначе был бы оправдан процесс развития мировой истории, который не является развитием истины. Правильным сознанием, с тех пор как потенциал свободы исчерпал себя, скорее следовало бы называть самое прогрессивное сознание противоречий, умственный кругозор которого включает возможность их примирения. Критерием самого прогрессивного сознания является состояние производительных сил в произведении, с которым связана также возникающая в эпоху, когда произведение стало объектом рефлексии, позиция, отражающая общественный характер произведений искусства. Как материализация этого наиболее прогрессивного сознания, включающая продуктивную критику существовавших в ту или иную эпоху эстетических и внеэстетических отношений, содержащаяся в произведении истина представляет собой бессознательную историографию, нашедшую себе союзника во всем том, что и поныне постоянно считается отсталым. Разумеется, определить, что является прогрессивным, далеко не всегда можно так однозначно, как того хотелось бы моде, стремящейся диктовать свои условия; но и она нуждается в рефлексии. Решение вопроса о прогрессивности произведения связано с общим состоянием теории, поскольку его нельзя привязать к разрозненным, изолированным моментам. В силу своего ремесленнического измерения любое искусство всегда содержит в себе что-то от голого, слепого делания. Эта особенность духа времени всегда вызывает подозрения в реакционности. И в искусстве операциональное также оттачивает острие критики; в этом уверенности технических производительных сил в своей идентичности с самым прогрессивным сознанием находит свой предел. Ни одно современное значительное произведение, будь оно даже субъективным и ретроспективным по своей стилистической манере, не может избежать этого. Независимо от того, насколько велики в произведениях Антона Брукнера намерения восстановить теологическое мироощущение, его произведения больше этих намерений, этих интенций. К истине они причастны именно потому, что безоглядно, чуть ли не сломя голову, чувствовали гармонические и инструментальные находки своего времени; то, что они хотели отразить как вечное, является, в сущности, только современным, «модерном» и в своем противоречии к «модерну». Фраза Рембо «il faut être absolument moderne»¹, современная в его эпоху, остается нормативной до сих пор. Но поскольку временная природа искусства, его связь со временем проявляется не в актуальности привлекаемого материа-

¹ «необходимо быть абсолютно современным» (*фр.*).

ла, а в имманентной проработке формы, эта норма при всей ее осмысленности и осознанности переносится на то, что в известном смысле является бессознательным, становясь применимой к порыву, неосознанному стремлению, отвращению к банальному, затертому, избитому. Орган, ведающий этим процессом, очень близок к тому, что культурный консерватизм предает анафеме, к моде. Истина моды в том, что она является бессознательным осознанием временной природы искусства и обладает нормативным правом постольку, поскольку она, не являясь объектом манипулирования со стороны администрации и культурной индустрии, вырывается из сферы объективного духа. Большие художники, начиная с Бодлера, всегда были в заговоре с модой; как только они осуждали ее, их тут же постигало возмездие — все их творчество становилось лживым. Если искусство противостоит моде в тех случаях, когда она стремится нивелировать его с гетерономных позиций, то их объединяет инстинкт, повелевающий указывать дату, то есть ориентироваться во времени, быть в курсе последних событий, неприятие провинциализма, того низменного, мелкого, держаться от которого подальше требует единственно достойное человека понятие художественного уровня. Даже такие художники, как Рихард Штраус, может быть даже Моне, снизили свой художественный уровень, когда они, внешне довольные собой и достигнутым, утратили способность к историческому чутью и усвоению более прогрессивных материалов.

<Развертывание производительных сил>

Однако субъективные движения души, регистрирующие необходимое, подлежащее исполнению, представляют собой проявление происходящих за ним объективных процессов, развития производительных сил, что объединяет искусство в самой его глубинной сущности с обществом, которому оно в то же время в процессе своего собственного развития противостоит. Развитие это в сфере искусства имеет различный смысл. Это одно из средств, которые выкристаллизуются в условиях автаркии, свойственной искусству; затем это усвоение технических приемов, вырабатывающихся за пределами искусства, в обществе, и порой, являясь чуждыми искусству, несовместимыми с ним, обеспечивают ему не только прогресс; наконец, в сфере искусства развиваются и чисто человеческие производительные силы, такие, например, как субъективные различия между людьми, хотя такой прогресс часто сопровождается регрессом в других измерениях и аспектах. Продвинутое сознание заручается состоянием материала, в котором осаждается история вплоть до того момента, на который отвечает произведение; но именно в этом и заключается также критика художественной технологии, приводящая к ее изменению; этот процесс ведет к открытости, выходя за рамки статус-кво. Несводимым в этом сознании является момент спонтанности; в ней конкретизируется дух времени, его простое воспроизводство преодолено,

оставшись в прошлом. Но то, что не просто повторяет существующие в наличном бытии процессы, вновь производится исторически, согласно мысли Маркса, сказавшего, что каждая эпоха может решить задачи, встающие перед ней¹; в каждую эпоху, по всей видимости, возникают и эстетические производительные силы, растут дарования, которые, как бы возникая на лоне второй природы, соответствуют уровню развития техники и в процессе своего рода вторичного мимесиса развивают его; свидетельством того, насколько сильно категории, считающиеся вневременными, порождением природы, связаны с современной им эпохой, со временем, является кинематографический взгляд на вещи, воспринимаемый как прирожденное свойство человека. Эстетическая спонтанность возникает вследствие отношения к внеэстетической реальности, являя собой определенное сопротивление ей, осуществляемое путем приспособления к ней. Так же как спонтанность, которую традиционная эстетика стремилась как явление творческого плана освободить от времени, она является участницей времени, индивидуализирующегося в отдельном человеке; это открывает перед ней возможность создания объективного в произведениях. Вторжение временного в произведения следует соотносить с понятием художественного, как бы ни была мала возможность свести их к общему знаменателю, отражающему волеие субъекта. Как в «Парсифале», в произведениях искусства, в том числе и в так называемых временных, то есть развивающихся во времени, время становится пространством.

<Изменение произведений>

Спонтанный субъект, благодаря тому, что он накопил в себе исключительно в силу своего разумного характера, который переносится на логичность произведений искусства, является всеобщим, которое как творящее здесь и сейчас представляет собой обусловленное временем особенное. Это было зафиксировано в старом учении о гении и приписано, правда несправедливо, харизме. Это совпадение присуще произведениям искусства. Благодаря ему субъект становится эстетически объективным фактором. Поэтому объективно, никоим образом не в силу только восприятия, произведения изменяются — присущая им, связанная сила продолжает жить дальше. При этом, впрочем, нельзя схематически отрицать восприятие; Беньямин говорил как-то о следах, которые оставляют на картинах глаза бесчисленных зрителей², и фраза Гёте относительно того, что трудно судить, что в свое время оказывало большое влияние, означает больше, чем

¹ См.: Маркс К. К критике политической экономии. Предисловие // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 13. С. 7.

² Benjamin Walter. Schriften. Bd. I. S. 462 [Беньямин Вальтер. Соч. Т. 1]. Беньямин приводит цитату из романа «Обретенное время» М. Пруста. — Примеч. нем. изд.].

просто уважение к установившемуся мнению. Изменение произведений не находится во власти их фиксации в камне или на холсте, в литературных или музыкальных текстах, хотя в такой фиксации принимает участие, как всегда, мифически окрашенная воля, направленная на то, чтобы «вытащить» произведения из времени. Зафиксированное не существует само по себе, оно лишь знак, функция; процесс, протекающий между зафиксированным и духом, и есть история произведений. Если каждое произведение — это структура, состоящая из уравновешивающих друг друга элементов, то ведь каждый из них может прийти в движение. Уравновешивающие друг друга моменты невозможно примирить друг с другом. Развитие произведений представляет собой дальнейшую жизнь имманентной им динамики. То, что произведения говорят благодаря конфигурации их элементов, в различные эпохи означает объективно различное, что и оказывает непосредственное воздействие на содержащуюся в них истину. Произведения могут стать неинтерпретируемыми, заглохнуть; не раз они становятся слабыми, плохими; вообще внутреннее изменение произведений чаще всего выражается в снижении их уровня, в падении в идеологию. Прошлое все меньше и меньше располагает ценными, высокого уровня произведениями. Арсенал культуры истощается — нейтрализация произведений, в результате которой они становятся достоянием арсенала культуры, представляет собой внешний аспект их внутреннего распада. Их историческое изменение распространяется и на их формальный уровень. Если сегодня уже немислимо ярко выраженное искусство, которое не выдвигало бы высочайших притязаний, это еще не гарантия выживания произведений. Наоборот, порой именно в произведениях, вовсе не обладающих величайшими амбициями, проявляются качества, которые они не имели в данный момент. Клаудиус, Геббель или Флобер как автор «Саламбо»; форма пародии, неплохо преуспевающая на более низком формальном уровне и противостоящая более высокому, кодифицирует это отношение. Уровни художественного развития необходимо фиксировать и релятивировать, соотносить их друг с другом.

<Интерпретация, комментарий, критика>

Но как только готовые произведения становятся тем, чем они являются, поскольку их бытие представляет собой становление, они попадают в зависимость от форм, в которых кристаллизуется этот процесс, — от интерпретации, комментария, критики. Они становятся не только произведениями усилиями тех, кто ими занимается, кто их создает, но и ареной исторического развития произведений как таковых и в силу этого самодовлеющими формами. Эти формы служат содержанию истины произведений как выходящему за их рамки и отделяют их — задача критики — от моментов его неистинности. Чтобы в этих формах удалось достичь развития произведений, они

должны обрести более утонченный, изощренный характер, сближаясь с философией. Изнутри, в рамках развития имманентной формы произведений искусства и динамики их отношения к понятию искусства, выявляется в конце концов, насколько искусство, вопреки и благодаря его монадологическому характеру, является моментом в развитии духа и реальных общественных процессов. Отношение к искусству прошлого, равно как границы его воспринимаемости, связано с современным состоянием сознания как позитивное или негативное снятие; все прочее есть не что иное, как факт образования. Всякое инвентаризирующее сознание в отношении к художественному прошлому ложно. Может быть, лишь освобожденному, умиротворенному человечеству искусство прошлого когда-нибудь предстанет как искусство, не испытывающее низких чувств, гнусной злобы по отношению к современному искусству, как компенсация за проступки давно умерших. Правильному отношению к историческому характеру произведений как к их подлинному содержанию противоречит поспешное подведение их под общий знаменатель истории, их отнесение к определенному историческому периоду. В Церматте* Маттерхорн, образ идеальной горы, изображаемой на картинках для детей, выглядит так, словно это единственная гора на всем свете; в Горнер-грата та же гора выглядит как звено в одной гигантской цепи. Но добраться до Горнер-грата можно только из Церматта. Точно так же обстоит дело и с восприятием произведений.

<Истинное содержание произведения
с исторической точки зрения;
возвышенное в природе и искусстве>

Взаимозависимость между рангом произведения и историей нельзя представлять себе по устоявшимся клише вульгарной науки о духе, согласно которым история является инстанцией, определяющей ранг произведения. Такие представления лишь рационализируют и оправдывают в плане философии истории собственную неспособность к интерпретации, утверждая, будто в наши дни невозможно давать обоим высокие оценки. Такого рода униженное смирение ничем не лучше высокомерия искусствоведа, выступающего в роли верховного жреца. Осторожная и наигранная нейтральность всегда готова склониться перед господствующим мнением. Ее конформизм распространяется и на будущее. Она доверяет ходу развития мирового духа, верит в тот мир будущего, которому якобы будет доступно все настоящее, все истинное, тогда как мировой дух, находящийся под обаянием прошлого, оправдывает и передает по наследству старую ложь. Случайные великие открытия или раскопки, обнаружившие произведения таких художников, как Греко, Бюхнер, Лотреамон, сильны именно тем, что ход истории, как таковой, никоим образом не обеспечивает появления всего истинного и благого. И в отношении произведений искусства ход истории необходимо, по выражению Беньямина, проче-

сать против шерсти¹, и никто не может сказать, сколько значительно в истории искусства было уничтожено или настолько прочно забыто, что его уже невозможно найти, или предано таким проклятиям, что уже никогда нельзя подать апелляции, — насилие исторической реальности редко идет лишь на духовный пересмотр дела и вынесенных приговоров. Тем не менее в концепции приговора истории есть свой резон. Минувшие столетия дают нам бесчисленное множество примеров непонимания художников и их произведений со стороны современников; требование создавать новое и оригинальное с концом эпохи феодального традиционализма неизбежно вводит в конфликт с существующими воззрениями; в силу общепринятого мнения восприятие современниками произведений новаторов становится все более затруднительным. Все же бросается в глаза, насколько мало выявлялись произведения высочайшего ранга даже в эпоху историзма, от которого вряд ли могла укрыться любая мелочь, который умел перерывать все, что мог найти. С неохотой, но все же приходится признать, что известнейшие произведения известнейших мастеров, ставшие фетишами в обществе товарного производства, все же часто, если не всегда, по своему качеству превосходят те произведения, которыми это общество пренебрегает. В приговоре истории власть в виде господствующего воззрения пересекается с развивающейся истиной произведений. Являя собой антитезу существующему обществу, она не подчиняется законам его развития, а обладает своим собственным, противостоящим этим законам; и в реальной истории накапливается не только репрессивный, подавляющий потенциал, но и растет потенциал свободы, солидарный с истиной искусства. Достоинства произведения, его формальный уровень, его внутренняя гармоничность осознаются, как правило, лишь после того, как материал произведения устаревает или когда притупляется чувство восприятия наиболее заметных деталей «фасада» произведения. Думается, Бетховен как композитор был услышан лишь после того, как титанизм, то главное, что оказывало в его творчестве воздействие на слушателя, был превзойден более яркими эффектами молодых, таких, например, как Берлиоз. Превосходство великих импрессионистов над Гогеном выявилось только после того, как его новации поблекли по сравнению с творчеством художников последующих поколений. Но чтобы качество произведений развивалось исторически, требуется не оно одно, само по себе, а то, что следует после, более рельефно высвечивая произведения художников предшествующих эпох; может быть, даже существует определенное отношение между качеством произведений и процессом их отмирания. Некоторые произведения обладают силой, позволяющей им прорвать те общественные барьеры, которых они достигли. И если произведения Кафки, содержание которых находилось в кричащем противоречии с эмпирической реальностью, не были поняты читателями его романов, именно в силу нарушения согласия между автором и читателями они стали понятны всем. В один голос

¹ *Benjamin Walter. Schriften. Bd. I. S. 498 [Беньямин Вальтер. Соч. Т. 1].*

поддерживаемое и обитателями Запада и сталинистами мнение о непонятности нового искусства верно в чисто описательном плане; но оно ложно постольку, поскольку рассматривает восприятие художественных произведений как устойчивую, постоянную величину, недооценивая те прорывы в сознание, на которые способны несовместимые с общепринятыми вкусами произведения. В управляемом мире существует адекватная форма, в которой воспринимаются произведения искусства, — форма коммуникации некомуникабельного, прорыва овеществленного сознания. Произведения, в которых эстетическая форма под давлением содержащейся в них истины трансцендирует себя, занимают место, которое некогда обозначалось понятием возвышенного. В них дух и материал отдаляются друг от друга, пытаются объединиться. Их дух обнаруживает, что представляет собой чувственно непредставимую стихию, а материал, то, к чему произведения привязаны вне своих рамок, ощущает себя несовместимым с единством произведения. Понятие произведения искусства сейчас так же мало применимо к творчеству Кафки, как в свое время понятие религиозного. Материал — согласно формулировке Беньямина, в особенности язык — обнаруживает свою бедность и наготу; дух обретает от него качество второй абстрактности. Теория Канта о чувстве возвышенного описывает как раз такое искусство, которое испытывает внутреннюю дрожь, приостанавливая свое действие ради лишнего каких-либо иллюзий содержания истины, не отвергая, однако, своего иллюзорного характера в качестве искусства. Привнесению в искусство элемента возвышенного в свое время способствовало понятие природы, культивировавшееся в эпоху Просвещения. С критикой абсолютистского, табуирующего природу как необузданную, неотесанную, плебейскую стихию, мира формы в ходе общеевропейского развития в конце восемнадцатого столетия в искусство проникло то, что Кант зарезервировал за природой как возвышенное и что вступило во все усиливавшийся конфликт со вкусом. Раскрепощение элементарного, стихийного шло рука об руку с эмансипацией субъекта и тем самым с самосознанием духа. Оно одухотворяет искусство как природу. Дух искусства — это самоосознание его собственной природной сущности. Чем больше искусство принимает в себя неидентичное, непосредственно противопоставленное духу, тем в большей степени оно одухотворяется. Наоборот, одухотворение, со своей стороны, привнесло в искусство то, что, вызывая неприятные и отталкивающие чувства, до этого являлось табу для искусства; неприятное — неотъемлемое свойство духа, родственное ему. Эмансипация субъекта в искусстве является эмансипацией его собственной автономии; освобожденное от необходимости учитывать отношение воспринимающего искусство становится более равнодушным к чувственному фасаду. Последний превращается в функцию содержания. Оно укрепляется на материале, не прошедшем общественную апробацию и не сформированном заранее. Искусство одухотворяется не посредством идей, которые оно провозглашает, а посредством элементарно-стихийного начала. Существует и свободное от преднамеренности начало, кото-

рое может содержать в себе дух; диалектика взаимоотношений между обоими началами и есть содержание истины. Эстетическая спиритуальность издавна лучше уживалась с «fauve», диким, чем с находящимся во власти культуры. Произведение искусства становится произведением-в-себе в качестве одухотворенного, что обычно считали результатом его воздействия на иной дух, катарсисом, сублимацией природы. Возвышенное, в котором Кант усматривал достояние природы, стало, согласно его теории, историческим организующим началом самого искусства. Возвышенное проводит демаркационную линию, отделяющую от того, что позже называли художественным ремеслом. Представление Канта об искусстве втайне было представлением человека, посвятившего себя служению. Искусство становится гуманным в тот момент, когда оно отказывается от служения. Его гуманность несовместима с какой-либо идеологией служения во имя человека. Верным людям оно становится только благодаря негуманному отношению к ним.

<Возвышенное и игра>

В результате трансплантации в искусство кантовское определение возвышенного выходит за собственные рамки. Согласно этому определению дух по своему эмпирическому бессилию в отношении природы сознает, что его умопостигаемость отторжена природой. Но если возвышенное должно ощущаться перед лицом природы, природа, в свою очередь, согласно субъективной теории конституции, становится возвышенной, самосознание перед лицом природно-возвышенного предвосхищает нечто, похожее на примирение с ней. Природа, не подавляемая больше духом, освобождается от постыдного контекста укорененности в природности и субъективной суверенности. Такая эмансипация была бы возвращением природы, и природа, копия голого существования, носит возвышенный характер, представляет собой возвышенное. Во властных чертах, свойственных возвышенному и соответствующих его силе и величию, выражается протест против власти, против господства. Это очень напоминает фразу Шиллера, сказавшего, что человек лишь тогда вполне человек, когда он играет; по мере окончательного утверждения его суверенности он отбрасывает пленявшие его мысли о ее цели. И чем отчаяннее эмпирическая реальность сопротивляется этому, тем больше искусство втягивается в момент возвышенного; тонко понимаемый «модерн» после падения формальной красоты из всех традиционных эстетических идей оставил лишь одну свою. Момент истины, присущий религии искусства, высокомерно возводящей искусство в абсолют, связан с аллергией на все невозвышенное в искусстве, — игра, которая при наличии суверенитета духа оставляет все это без изменений. То, что Кьеркегор субъективистски называл эстетической серьезностью, являющейся наследием возвышенного, представляет собой пре-

вращение произведений в нечто реальное благодаря их содержанию. Восхождение возвышенного происходит одновременно с выдвиганием искусством настоящего требования не скрывать, не «заигрывать» основные противоречия, а разрешить их в ходе внутренней борьбы; примирение является для противоречий результатом конфликта; разве лишь в одном-единственном случае — если он обретет язык. Но при этом возвышенное обретает скрытый характер. Искусство, настаивающее на формировании такого содержания истины, в котором растворилась бы непримиримость противоречий, не способно на ту позитивность негативности, которая воодушевляла традиционное понятие возвышенного как бесконечно длящейся современности. Этому соответствует упадок категорий игры. Еще в девятнадцатом столетии знаменитая классицистская теория музыки определяла, вопреки Вагнеру, музыку как игру звучащих форм; охотно подчеркивалось сходство музыкальных процессов с оптическими явлениями, наблюдаемыми в калейдоскопе, — этом хитроумном, таящем в себе потаенный смысл изобретении эпохи бидермейера. Нет необходимости, оправдываясь верой в культуру, отрицать это сходство — провалы, поля, на которых совершается некая катастрофа, в такой, например, симфонической музыке, как музыка Малера, совершенно аналогичны ситуациям, возникающим в калейдоскопе, где серия легко варьируемых изображений разрушается и возникает качественно иное сочетание красок и линий. Дело только в том, что в музыке ее понятийно неопределяемые элементы, то есть ее изменчивость, все ее переходы, ее артикуляция, прекрасно определяются ее собственными средствами, а из тотальности определений, которые она дает сама себе, строится ее содержание, игнорируемое понятием игры форм. То, что выступает в виде возвышенного, звучит тускло и бедно, а то, что играет, не зная устали, вновь впадает в ту дурашливость, от которой ведет свое происхождение. Разумеется, по мере динамизации искусства, согласно его имманентному определению как определенного рабочего процесса, «делания», тайком растет и его игровой характер; самое значительное произведение для оркестра Дебюсси, созданное за полвека до Беккета, называлось «Jeux»¹. Критика глубины и серьезности, когда-то направленная против превознесения провинциальной душевности, со временем стала идеологией в не меньшей степени, чем та, которая являлась оправданием прилежного и бессознательного «делания», активности ради самой активности. Разумеется, в конце концов возвышенное превратилось в свою противоположность. В отношении конкретных произведений искусства уже не приходится говорить о возвышенном без риска впасть в пустословие, свойственное религии культуры, что обусловлено динамикой развития самой категории. Выражение «от великого до смешного» породила история, и она же, во всей своей ужасающей сущности, воплотила его в жизнь, вложив в уста Наполеона, когда счастье ему изменило. Непосредственно на месте происшествия фраза эта звучала как выс-

¹ «Игры» (фр.).

казывание, произнесенное в величественном стиле, как патетическая речь, которая в результате несоответствия между звучащими в ней притязаниями и возможностью их исполнения, а главное, вследствие прокравшейся в нее прозаической скуки, произвела комический эффект. Но то, что замечено в момент крушений, падений и срывов, входит в само понятие возвышенного. Возвышенным должно быть величие человека как духовного и украшающего природу существа. Однако если опыт возвышенного раскрывается как самосознание человека, сознающего свою природность, то меняется структура категории возвышенного. Она даже в ее кантовской версии была связана с идеей ничтожности человека; на этой основе брэнности эмпирического индивидуального существа должна была возрасти вечность общего определения духа. Но если сам дух меряется его природной мерой, то уничтожение индивида в нем уже не снимается позитивно. Благодаря триумфу умопостигаемого начала в индивиде, который духовно противостоит смерти, он хвастает, распускает хвост, словно он, носитель духа, несмотря ни на что, — существо абсолютное. Это делает его жертвой комизма. Даже трагическую тему авангардное искусство подает в форме комедии, возвышенное и игра соединяются. Возвышенное означает непосредственную оккупацию произведения искусства теологией; она требует выдать ей смысл бытия, в последний раз, в силу его упадка. Против такого вердикта искусству нечего возразить. Что-то в кантовской конструкции возвышенного противится упреку, согласно которому он якобы потому зарезервировал возвышенное за чувством природы, что еще не знал великого субъективного искусства. Его теория бессознательно выражает следующую мысль — возвышенное несовместимо с иллюзорным характером искусства; может быть, похожим образом реагировал Гайдн на творения Бетховена, которого он называл Великим Моголом. Когда буржуазное искусство попыталось схватить возвышенное и в результате пришло к самому себе, в него уже было вписано движение возвышенного вплоть до его отрицания. Со своей стороны теология сопротивлялась своей эстетической интеграции. В том, что возвышенное представляет собой иллюзию, видимость, есть большая доля абсурда, что способствует нейтрализации истины; «Крейцера соната» Толстого именно в этом обвиняла искусство. Впрочем, против субъективной эстетики чувства свидетельствует то, что чувства, на которых она основывается, представляют собой якобы видимость. Но они — вовсе не видимость, они вполне реальны; видимость присуща эстетическим созданиям. Кантовская аскеза в отношении эстетического возвышенного объективно предвосхищает критику героического классицизма и порождаемого им подчеркнуто приподнятого искусства. Но, помещая возвышенное в сферу подавляющего величия, в антитезу силы и бессилия, Кант ничтоже сумняшеся подтвердил свое бесспорное соучастие во власти, свой союз с ней. А власти искусство должно стыдиться и расшатывать то устойчивое и прочное, к чему стремилась идея возвышенного. Уже от Канта никоим образом не ускользнуло то обстоятельство, что возвышенное не было количественной величи-

ной как таковой; совершенно обоснованно он определил понятие возвышенного как сопротивление духа могуществу власти. Чувство возвышенного не связано с являющимся непосредственно; высокие горы выступают как образы освобожденного от всего сковывающего, суживающего пространства и возможности окунуться в это пространство не в тот момент, когда они подавляют своим величием наблюдателя. Наследницей возвышенного является безжалостная негативность, нагая и лишенная иллюзий, как некогда это обещала видимость возвышенного. Но в то же время негативность эта является и наследницей комического, которое когда-то питалось чувством малого, важничающего, чванящегося, но ничего не значащего и чаще всего выступало защитником интересов официальной власти. Смешным ничтожное делают его претензии на значительность, претензии, которые оно выдвигает самым фактом своего существования и с которыми оно перебрасывается на сторону врага; настолько ничтожным стал однажды увиденный «насквозь» противник, власть и величие. Трагическое и комическое гибнут в современном, новом искусстве, сохраняясь в нем именно как погибающие явления.

<ВСЕОБЩЕ И ОСОБЕННОЕ>

<Номинализм и упадок жанров>

То, что противоречило категориям трагического и комического, свидетельствует о падении эстетических жанров как жанров. Искусство втянуто в общий процесс продвигающегося вперед номинализма, с тех пор как был взорван средневековый *ordo*¹. Ему больше не разрешается воплощать всеобщее в типах, а прежние типы унес водоворот событий. Художественно-критический опыт Кроче, согласно которому каждое произведение, если воспользоваться английским выражением, следует оценивать *on its own merits*², включил эту тенденцию в теоретическую эстетику. Пожалуй, никогда ни одно произведение искусства, обладающее достаточно высокой репутацией, не отвечало полностью нормам своего жанра. Бах, с творчества которого «содрали» школьные правила написания фуги, не написал ни одной промежуточной фразы по образцу секвенции в двойном контрапункте, и настоятельное требование отходить от механического следования шаблону было в конце концов внесено даже в консерваторские правила. Эстетический номинализм явился упущенным Гегелем следствием его учения о преобладании диалектических стадий развития над абстрактной тотальностью. Но запоздалое следствие, выведенное Кроче, разжижает диалектику, поскольку вместе с жанрами оно просто ликвидирует всеобщность, вместо того чтобы всерьез «снять» ее. Общая тенденция Кроче направлена на то, чтобы адаптировать вновь открытого Гегеля к тогдашнему духу времени посредством более или менее позитивистской теории развития. В столь же малой степени, в какой отдельные искусства бесследно исчезают в искусстве, исчезают в каждом отдельном искусстве жанры и формы. Несомненно, аттическая трагедия являлась также отражением столь всеобщего процесса, как примирение с мифом. Большое автономное искусство возникло в процессе эмансипации духа и в той же мере

¹ порядок (*лат.*).

² по его собственным достоинствам (*англ.*).

обладало элементом всеобщего, как и он. Однако *principium individuationis*, включающий требование эстетического особенного, носит общий характер не только как принцип, он органически присущ освобождающемуся субъекту. Его всеобщее, дух, живет по своему собственному смыслу не по ту сторону особенных индивидов, которые являются его носителями. *Χωρισμός*¹ между субъектом и индивидом принадлежит к очень поздней стадии философской рефлексии, будучи придумано, чтобы возвысить субъект в сферу абсолютного. Субстанциальный момент жанров и форм связан с историческими потребностями их материалов. Так, fuga связана с тональными отношениями; ее словно бы требовала тональность, обретшая после устранения модальности единовластие в имитаторской практике в качестве ее телоса. Специфические процедуры, такие, как реальный или тональный ответ на тему fugи, наполнены музыкальным смыслом, собственно говоря, лишь в том случае, если унаследованная от прошлого полифония стоит перед новыми задачами, заключающимися в том, чтобы снять гомофонную силу тяжести тональности, интегрировать тональность в полифоническое пространство, равно как внедрить контрапунктное и гармоническое градационное мышление. Все характерные особенности формы fugи проистекают из необходимости, никоим образом не осознаваемой композиторами. Fuga представляет собой форму организации ставшей тональной и насквозь рационализированной полифонии; в этом качестве она идет дальше, чем ее единичные реализации, и в то же время она не существует без них. Поэтому здесь предначертана также в основных чертах эмансипация схемы, в которой преобладал общий момент. Если тональность уже утрачивает свою общеобязательность, то основные категории fugи, такие, как различие между *dux*² и *comes*³, нормированная структура ответа, целиком служащий возвращению главной тональности элемент fugи, носящий характер репризы, становятся нефункциональными, ложными. И если отдельные композиторы, испытывающие дифференцированную и динамизированную потребность выражения, уже не жаждут проявить себя в fugе, которая, впрочем, была куда более дифференцированной, чем это представлялось сознанию, проникнувшему духом свободы, то она объективно становится невозможной как форма. Тот же, кто тем не менее использует эту быстро становящуюся архаичной форму, должен ее «выстроить», выдвинув на первый план ее голую идею, а не конкретное воплощение. Конструкция заранее заданной формы становится, однако, чем-то сомнительным, неким «как если бы», способствуя ее разрушению. Со своей стороны исторической тенденции присущ момент всеобщего. Лишь в ходе исторического развития fugи стали своего рода оковами. Порой формы действуют вдохновляюще. Предпосылкой тотальной работы над мотивами и тем самым конкретной проработки музыки является то все-

¹ различие (греч.).

² тема fugи, чаще всего одноголосая, в главной тональности.

³ повторение темы fugи во втором голосе.

общее, что заложено в форме фуги. И «Фигаро» никогда не стал бы тем, чем он является, если бы его музыка не «нашупала» того, чего требует опера, — отсюда вытекает вопрос, а что же такое опера. И то, что Шёнберг, сознательно или нет, продолжает бетховенскую рефлексию относительно того, как правильно писать квартеты, вело к той экспансии контрапункта, которая потом перевернула весь музыкальный материал. Прославляя художника как творца, мы совершаем по отношению к нему несправедливость, если он объявляет произвольным изобретением то, что таковым не является. Тот, кто создаст подлинные формы, воплощает их в жизнь. — За идеей Кроче, направленной на то, чтобы вымести остатки схоластики и одряхлевшего рационализма, последовали произведения; приверженец классицизма так же мало одобрил бы это, как и учитель Кроче Гегель. Но требование перехода к номинализму исходит не из сферы умственной рефлексии, а из череды произведений и тем самым из того всеобщего, что присуще искусству. С незапамятных времен оно стремилось спасти особенное; неустанное обособление было его имманентным свойством. Издавна удавшимися произведениями были те из них, в которых конкретика проявлялась наиболее ярко. Общие эстетические понятия жанров, постоянно обретавшие характер нормы, всегда, думается, были запятынены дидактической рефлексией, надеявшейся овладеть качеством, сформировавшимся благодаря обособлению, для чего она сводила выдающиеся произведения к комплексам признаков, по которым затем и измеряла качество произведения, причем признаки эти отнюдь не отражали существа произведений. Жанр накапливает в себе аутентичность отдельных произведений. Однако тенденция к номинализму не просто идентична развитию искусства вплоть до выработки ее враждебному понятиям понятия. Диалектика всеобщего и особенного не устраняет, однако, как это делает туманное понятие символа, различия между этими категориями. *Principium individuationis* в искусстве, имманентный ему номинализм — это всего лишь своего рода инструкция, а не реально существующее явление. Этот принцип способствует не только обособлению и тем самым радикальной проработке отдельных произведений. Выстраивая в один ряд всеобщности, на которые ориентируются произведения, он в то же время стирает демаркационную линию, отделяющую от неоформленной, грубой, «сырой» эмпирии, угрожая проработке произведений не меньше, чем развертывая ее. Подъем романа в буржуазную эпоху, номиналистской и в этом смысле парадоксальной формы *par excellence*, является собой прототип этого явления; утрата новым искусством аутентичности восходит именно к этому периоду. Отношение между всеобщим и особенным далеко не так просто, как это пытаются внушить номинализм, но и не так тривиально, как учит традиционная эстетика, утверждающая, что всеобщее должно стать особенным. Обязательная дизъюнкция между номинализмом и универсализмом тут ни при чем. Так же верно то, что подчеркивал в музыке постыдно забытый Аугуст Хальм, имея в виду существование и телеологию объективных жанров и типов: он считал, что, поскольку на них никак нельзя

положиться, их следует подвергать всяческим нападкам с целью сохранить их субстанциальный момент. В истории форм субъективность, породившая их, качественно преобразуется и исчезает в них. Так, разумеется, Бах создал форму фуги, опираясь на опыты своих предшественников; и насколько она конечно же является его субъективным созданием и, собственно говоря, после него как форма угасла, настолько же процесс, в ходе которого он создавал ее, был объективно детерминирован, представляя собой устранение недоделанного, рудиментарного, неоформленного. Созданное им явилось следствием того, что рассыпанное по старинным канцонам и ричеркарам* ждало своего часа и требовало своего открытия. В наименьшей степени диалектичными жанры являются в качестве особенного. Рождающиеся и исчезающие, они имеют что-то общее с идеями Платона. Чем аутентичнее произведения, тем послушнее следуют они объективным обстоятельствам, требованиям всей слаженной совокупности вещей, а она всегда носит всеобщий характер. Сила субъекта состоит в ее метексисе, а не в простом сообщении об этих объективных требованиях. Формы до тех пор преобладают над субъектом, пока согласованная совокупность произведений не перестанет совпадать с ними. Субъект взрывает их ради согласованности, по причине объективности. Отдельное произведение вписывается в рамки того или иного жанра не потому, что оно подводит себя под их общий знаменатель, а в результате конфликта, в ходе которого оно длительное время оправдывало их, затем создавало их на своей основе, «из себя», и, наконец, «погасало». Чем конкретнее произведение, тем последовательнее осуществляет оно характер своего типа — диалектическое выражение, гласящее, что особенное есть всеобщее, находит свой образец в искусстве. Впервые это заметил Кант, а теперь это обстоятельство уже утратило свою остроту. Разум у Канта в аспекте телеологии действует в эстетике как тотальный учреждающий идентичность фактор. Чистое по своему происхождению, произведение искусства для Канта в конечном счете не знает вовсе ничего неидентичного. Его целенаправленность, на которую трансцендентальная философия наложила табу в сфере дискурсивного познания, как недоступную субъекту, вполне поддается, так сказать, ее обработке в сфере искусства. Всеобщее в особенном описано у Канта словно нечто изначально предустановленное; понятие гения должно быть нацелено на то, чтобы гарантировать его, но, собственно говоря, явным оно вряд ли становится. Индивидуация, согласно простому смыслу слова, прежде всего отдаляет искусство от всеобщего. То, что оно *à fond perdu*¹ должно совершить процесс индивидуации, делает всеобщность проблематичной; Кант знал это. Если можно предположить целостность и крепость всеобщности, то она заранее разрошится; если отбросить ее, чтобы завладеть ею, она ни за что не вернется; она будет утрачена, если индивидуализируемое перейдет во всеобщее не в силу внутреннего побуждения, без действия меха-

¹ окончательно погибшее (фр.).

низма *deus ex machina*¹. Путь, открытый только для произведений искусства как путь их удачи, является также путем все возрастающей невозможности. Если апелляция к изначально данному всеобщему, свойственному жанрам, давно уже не помогает, то радикально особенное приближается к границе случайности и абсолютного равнодушия, и никакое среднее не обеспечивает выравнивания ситуации.

<К вопросу об эстетике жанров в античности>

В эпоху античности онтологическое представление об искусстве, к которому восходит происхождение эстетики жанров, каким-то удивительным образом, которому уже вряд ли когда-нибудь суждено повториться, шло рука об руку с эстетическим прагматизмом. У Платона, как известно, искусство оценивается с точки зрения государственной-политической пользы. Эстетика Аристотеля осталась эстетикой воздействия, разумеется буржуазно более просвещенной и гуманизированной, поскольку она выискивает воздействие искусства в аффектах индивида, в соответствии с эллинистическими тенденциями приватизации жизни. Постулируемые обоими философами воздействия искусства, может быть, уже тогда были фиктивными. Тем не менее альянс эстетики жанров и прагматизма не так абсурден, как это может показаться на первый взгляд. Уже в довольно ранние времена затаившийся во всякой онтологии конвенционализм (то есть выбор положения на основе условных соглашений) вполне мог найти общий язык с прагматизмом как всеобщим определением цели; *principium individuationis* противоречит не только жанрам, но и подведению под общий знаменатель именно господствующей наиболее распространенной практики. Противоречащее жанрам погружение в отдельное произведение ведет к выявлению присущей ему закономерности. Произведения становятся монадами; это уводит их от направленного вовне дисциплинарного эффекта. Если дисциплина произведений, которую они осуществляют или поддерживают, становится их собственной закономерностью, то они лишаются жестко авторитарных черт в отношении людей. Авторитарное умонастроение и акцент на как можно более чистых и несмешанных жанрах отлично уживаются друг с другом; нерегламентированная конкретизация представляется авторитарному мышлению запачканной, нечистой; теория «*Authoritarian personality*»² отметила это как *intolerance of ambiguity*³, она очевидна в любом иерархическом искусстве и обществе; разумеется, вопрос о том, можно ли применять понятие прагматизма к античности без погрешностей и искажения, остается открытым. В качестве докт-

¹ букв.: бог из машины; развязка вследствие непредвиденных обстоятельств (*лат.*).

² «Авторитарная личность» (*англ.*).

³ нетерпимость к неясности, двусмысленности (*англ.*).

рины измеримости ценности духовных творений по их реальному воздействию он предполагает тот разлом извне и изнутри, со стороны индивида и со стороны коллектива, который сначала постепенно избороздил трещинами античность, а потом и буржуазный мир, последний он пропахал так основательно, как никакой другой; коллективные нормы никогда не имели такой же ценности, как в эпоху «модерна». И все же сегодня, кажется, уже вновь растет искушение устранить с историко-философских позиций различия между хронологически далеко отстоящими друг от друга теоремами, не заботясь о том, что черты, говорящие об их связи с властью, об их властных намерениях, неизменны. Наличие их в приговорах Платона искусству столь очевидно, что необходимо некоторое онтологическое *entêtement*¹, чтобы, клятвенно заверив, что все это Платон представлял себе совсем иначе, дать им иную интерпретацию.

<К философии истории общепринятых норм и правил>

Развивающийся философский номинализм ликвидировал универсалии задолго до того, как жанры и их притязания предстали перед искусством как искусственно установленные и несостоятельные конвенции (общепринятые нормы и правила), мертвые, изложенные в виде формул. Эстетика жанров, думается, не только благодаря авторитету Аристотеля, утвердилась и в эпоху номинализма, на всем пространстве немецкого идеализма. Представление об искусстве как об особой иррациональной сфере, в которую «загоняется» все, что выпадает из области сциентизма, видимо, приняло участие в утверждении такого анахронизма; но в еще большей степени вероятно, что только с помощью жанровых понятий теоретическая рефлексия надеялась избежать эстетического релятивизма, который с недialeктических позиций представляется связанным с радикальной индивидуацией. Сами конвенции привлекают тем — *prix du progrès*², — что кажутся лишенными власти. Они выглядят как копии аутентичности, разочаровавшейся в искусстве, не навязывая ее, однако, в обязательном порядке; то, что их нельзя принимать всерьез, становится суррогатом недостижимой безмятежности; в ней, умышленно цитировавшей конвенции, находит убежище эстетически гибнущий момент игры. Став нефункциональными, конвенции действуют как маски. Но маски считаются предками искусства; любое произведение тем оцепенением, которое и делает его произведением, напоминает о маскарадном моменте. Прочитываемые и искаженные конвенции являются частью системы Просвещения в той степени, в какой они искупают вину магических масок посредством того, что повторяют их как игру; разумеется, они всегда почти склонны к тому, чтобы играть позитивную роль и интегрировать искусство в систему репрессивных отношений. Впрочем,

¹ упорство (*фр.*).

² цена прогресса (*фр.*).

конвенции и жанры существовали не только ради интересов общества; некоторые из них, такие, например, как формула «служанка-госпожа», уже представляли собой «смягченный» мятеж. В целом дистанцию между искусством и грубой эмпирией, в русле которой искусство обрело автономию, невозможно было бы установить без конвенций; никому не пришло бы в голову интерпретировать комедию дель арте в чисто натуралистическом духе. Если бы искусство могло развиваться только в закрытом обществе, общество это предоставило бы условия, благодаря которым искусство, появившись на свет, начало бы оказывать такое сопротивление, в рамках которого было бы замаскировано сопротивление обществу. Псевдоистина той защиты, которой Ницше прикрывал конвенции, возникшие в атмосфере стойкого сопротивления номинализму и злобного неприятия прогресса эстетического овладения материалом, заключалась в том, что он неверно истолковывал конвенции, — буквально, в соответствии с элементарным смыслом слова, как соглашение, договор, как нечто произвольно сделанное и отданное на откуп произволу. Поскольку он не заметил в конвенциях следов общественного насилия и отнес их в область чистой игры, он и мог относиться к ним как к какому-то пустячку, и защищать их с самым искренним энтузиазмом. В результате его воображение, превосходившее по своему богатству и изысканности воображение всех его современников, оказалось в сфере влияния эстетической реакции, и в конце концов он уже был не в состоянии различать уровни развития формы. В постулате об особенном содержится негативный момент, служащий уменьшению эстетической дистанции и тем самым способствующий заключению пакта с существующим порядком вещей; то вульгарное, что возбуждало в этом моменте творческий импульс, нарушает не только социальную иерархию, но и подходит для компромисса искусства с враждебным искусству варварским началом. По мере того как конвенции становились законами формы для произведений, они укрепили их в самой глубинной их сущности, сделав непримиримыми к подражанию внешней жизни. Конвенции содержат в себе внешние и гетерогенные по отношению к субъекту моменты, напоминая, однако, о собственных границах, об ineffable¹ случайности этих моментов. Чем больше общественные и выводимые из них духовные категории порядка, усиливающие и дополняющие субъект, утрачивают свою общеобязательность, тем меньше возможность компромисса между субъектом и конвенциями. К крушению конвенций ведет увеличивающийся разлом изнутри и извне. Если затем отколовшийся субъект учреждает конвенции, руководствуясь своим собственным свободным выбором, то противоречие снижает их до уровня простого организационного мероприятия; будучи отобранными или декретированными, они не способны выполнить то, чего от них ожидает субъект. То, что позднее проявлялось в произведениях искусства как специфическое качество, как незаме-

¹ невыразимость (фр.).

нимое и неотъемлемое свойство тех или иных произведений, став фактором, играющим важную роль в жизни произведения, представляло собой отклонение от требований жанра, приведшее в конечном итоге к образованию нового качества, которое возникло посредством жанра. Универсальные моменты неотделимы от искусства в той же мере, в какой оно сопротивляется им, что ясно видно из их языкового сходства. Ведь язык враждебен особенному и тем не менее нацелен на его спасение. Он опосредствует особенное через всеобщее и в соединении с всеобщим, но воздает справедливость собственным универсалиям лишь тогда, когда они не окаменевают, проявляя родство с видимостью их в-себе-бытия, и когда они в высшей степени концентрируются на том, что должно быть конкретно выражено. Универсалии языка обретают свою истину в результате процесса, направленного против них. «В основе всякого целительного, да и всякого в глубинной своей сущности не опустошающего, не разрушительного воздействия литературы лежит его (слова, языка) тайна. В каком бы множестве форм ни проявлялось воздействие языка, он совершает это не посредством сообщения содержаний, а через чистейшее раскрытие своего достоинства и своей сущности. И если я здесь отвлекаюсь от рассмотрения других форм действительности, таких, как поэзия или проза, то мне постоянно приходит в голову мысль о том, что кристально чистое устранение невыразимого и есть данная и ближайшая к нам форма, заложенная в языке, посредством которой и может осуществляться воздействие. Это устранение невыразимого, как мне кажется, совпадает именно с деловой, трезвой манерой письма, наводя на мысль о связи между познанием и деянием именно в русле языковой магии. Мое понятие делового и одновременно связанного с высокой политикой стиля и письма гласит: необходимо подвести к тому, что не выразимо словом, к тому, в чем слову отказано; лишь там, где раскрывается эта сфера бессловесного в невыразимо чистой магии, бессловесный человек может перескочить через сверкание магических искр, вспыхивающих между словом и побуждающим к активности действием, где существует единство двух этих явлений, в равной степени реальных. Только интенсивная направленность слов в сердцевину онемения создает возможность воздействия. Я не верю в то, что слово было бы где-либо дальше от божественного начала, чем «реальное» действие, то есть оно не может подойти к божественному началу иначе, чем через самого себя и свою собственную чистоту. Как средство, оно распространилось чрезвычайно широко»¹. То, что Беньямин называет устранением невыразимого, есть не что иное, как концентрация языка на особенном, отказ утверждать его универсалии непосредственно как метафизическую истину. Диалектическое напряжение между крайне объективистской и тем самым универсалистской языковой метафизикой Беньямина и формулировкой, почти дословно совпадающей со знаменитой, впрочем, опубликованной пя-

¹ *Benjamin Walter. Briefe*, hg. von G. Scholem und Th. W. Adorno. Frankfurt a. M., 1966, Bd. I. S. 126 f. [*Беньямин Вальтер. Письма. Т. 1*].

тью годами позже и неизвестной Беньямину формулировкой Витгенштейна, можно перенести на искусство, разумеется, с решающим дополнением относительно того, что онтологическая аскеза языка является единственным способом все же высказать невыразимое. В искусстве универсалии играют наиболее значительную роль там, где оно ближе всего подходит к языку, — оно говорит нечто, что в момент высказывания выходит за рамки своего здесь и сейчас; но такая трансценденция удастся искусству только в силу его тенденции к радикальному обособлению; в результате того, что оно не говорит ничего, что оно может сказать в результате собственной проработки, в ходе имманентного процесса. Сходный с языком момент искусства представляет собой его миметическую сторону; его красноречивость обретает всеобщепонятный характер лишь в периоды специфического возбуждения, когда оно бежит прочь от всеобщего. Парадокс, заключающийся в том, что искусство говорит нечто и в то же время ничего не говорит, имеет своей причиной то обстоятельство, что то миметическое, посредством которого искусство говорит это нечто, в то же время, являя собой непрозрачное и особенное, противодействует процессу высказывания.

<К ПОНЯТИЮ СТИЛЯ>

Конвенции, находящиеся в состоянии как всегда неустойчивого равновесия с субъектом, называются стилем. Его понятие связано со всеобъемлющим моментом, посредством которого искусство становится языком — воплощением всякого языка в искусстве является его стиль, — а также с тем сковывающим началом, которое как-то еще находило общий язык с обособлением. Оплаканный многими, свой упадок стили заслужили, как только стало ясно, что такой мир не более чем иллюзия. Сожалеть следует не о том, что искусство лишилось стилей, а о том, что оно, поддавшись обаянию их авторитета, подделывало стили; вся бесстильность девятнадцатого века приходит к такому финалу. Объективно скорбь по поводу утраты стилей, чаще всего являющаяся не чем иным, как ощущением своей слабости и неспособности к индивидуации, порождена тем, что после распада коллективной обязательности искусства или ее видимости — поскольку всеобщность искусства всегда носила классовый характер и в этом отношении была делом частного человека, — произведения так же мало подвергались радикальной проработке, как и первые модели автомобилей, фабриковавшиеся по образцу полукаретки, или ранние фотографии, делавшиеся в манере портретной живописи. Традиционный канон разрушен, свободно создаваемые произведения не могут создаваться в условиях растущей общественной несвободы, и родимые пятна несвободы выжжены на теле произведений даже там, где художники отважились на их создание. В копии стиля, одном из эстетических прафеноменов девятнадцатого столетия, следует искать то специфически буржуазное, которое одновременно и обещает сво-

боду, и урезает ее. Все должно быть предоставлено в распоряжение приему, но он деградирует до уровня повторения того, что имеется в распоряжении, которое таким вовсе не является. В действительности вовсе не следовало бы объединять буржуазное искусство, как последовательно автономное, с добуржуазной идеей стиля; то, что оно так упорно не хочет замечать этого вывода, выражает антиномию самой буржуазной свободы. Ее результатом является бесстильность — нет уже ничего, за что, по выражению Брехта, можно было бы держаться, и под давлением рынка и приспособленчества нет и возможности свободно, по велению души и сердца создать аутентичные ценности; поэтому и вызывают к уже обреченному. Жилые кварталы серийных домов, построенных в викторианскую эпоху, изуродовавших Баден, представляют собой пародию на виллы, превратившиеся в трущобы. Но те опустошения, которые приписывают бесстильному веку и критикуют с эстетических позиций, отнюдь не являются выражением китчевого духа времени, они представляют собой результаты внехудожественной стихии, ложной рациональности индустрии, руководствующейся получением прибыли. И когда капитал мобилизует в своих целях то, что ему представляется иррациональными моментами искусства, он разрушает искусство. Эстетическая рациональность и иррациональность в равной мере исковерканы под грузом проклятий общества. Критика стиля вытесняется его полемически-романтическим идеальным образом; идя дальше, критика эта настаивает и все традиционное искусство. Подлинные художники, такие, как Шёнберг, резко выступали против понятия стиля; одним из критериев радикального «модерна» является вопрос, отказывается ли он от этого понятия или нет. Никогда понятие стиля не соприкасалось непосредственно с проблемой качества произведений; те из них, которые, казалось бы, представляют свой стиль с максимальной точностью, всегда вступали с ним в конфликт; сам стиль являлся единством стиля и отказа от него. Всякое произведение представляет собой силовое поле, в том числе и в его отношении к стилю, даже в эпоху «модерна», за спиной которого, как раз там, где он отвергает волю к стилю, под давлением процесса художественной обработки произведения конституируется нечто вроде стиля. Чем больше амбиций проявляют произведения искусства, тем энергичнее разжигают они конфликт, будь то даже ценной отказа от того успеха, в котором они и без того предчувствуют утверждение. Правда, задним числом прояснить стиль можно было только потому, что он, несмотря на свои репрессивные черты, не просто был навязан произведениям искусства извне, но, как любил говорить Гегель, обращая свой взор к античности, в некоторой степени носил и субстанциальный характер. Он инфильтрирует произведение искусства чем-то наподобие объективного духа; даже моменты спецификации он выманил, потребовав особые, специфические моменты для своей реализации. В периоды, когда этот объективный дух не был управляем целиком и полностью и не управлял спонтанными явлениями прошлого тотально, стилю также везло. Для субъективного искусства Бетховена конститутивную роль играла насквозь дина-

мичная форма сонаты и тем самым позднеабсолютистский стиль венского классицизма, который сформировался только усилиями Бетховена, став плодом его творчества. Ничто подобное больше невозможно, стиль ликвидирован. В противовес ему единодушно принято понятие хаотического. Оно проецирует лишь неспособность следовать специфической логике дела на само дело; ошеломляюще регулярный характер носят инвективы против нового искусства, которым присущ явный, вполне определимый недостаток понимания, зачастую соединенный с наличием простейших знаний. Обязывающая сторона стилей безоговорочно выявлена, ее суть видна как на ладони — это отражение принудительного, насильственного характера общества, отражение, которое человечество, постоянно готовое нанести ответный удар, время от времени стремится отринуть от себя. Но без объективной структуры закрытого и потому регрессивного общества нельзя представить наличие обязательного стиля. Во всяком случае понятие стиля как воплощение его языковых моментов применимо к отдельным произведениям искусства — произведение, которое не вписывается ни в какой стиль, должно обладать своим стилем или, как это называл Берг, «тоном». При этом нельзя отрицать, что в новейшую эпоху глубоко проработанные произведения сближаются друг с другом. То, что академическая история называет личным стилем, отступает на задний план. Когда он, протестуя, цепляется за жизнь, он почти неизбежно вступает в схватку с имманентной закономерностью отдельного произведения. Полное отрицание стиля, похоже, оборачивается стилем. Однако обнаружение конформистских черт в неконформизме¹ со временем стало прописной истиной, годной единственно для того, чтобы уяснить себе, что нечистая совесть конформизма обеспечивает себе алиби с помощью того, кто хочет, чтобы все было иначе. Этим диалектика отношений между особенным и всеобщим не умалется. То, что в номиналистски продвинутых произведениях искусства всеобщее, а порой конвенциональное, возвращается, является не грехопадением, а обусловлено их языковым характером — на каждой ступени развития и в наглухо закрытой монаде он образует определенный словарный запас. Так, поэзия экспрессионизма, по замечанию Маутца², использует определенные конвенции в отношении красок, которые можно встретить и в книге Кандинского. Выражение, резчайшая антитеза абстрактной всеобщности, может, чтобы получить возможность заговорить, как это заложено в сго понятии, нуждаться в таких конвенциях. Если оно настаивало на моменте абсолютного возбуждения, то оно не могло дать ему настолько широкое определение, чтобы оно говорило устами произведения искусств-

¹ *Adorno Theodor W. Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, 2. Aufl. Frankfurt a. M., 1962. S. 275 ff. [см.: *Адорно Теодор В. Minima moralia. Рассуждения в условиях поврежденной жизни*].

² *Mautz Kurt. Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik // Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 31 (1957). S. 198 ff. [см.: *Маутц Курт. Цветной язык экспрессионистской лирики*].

ва. Если во всех эстетических средствах экспрессионизма, вопреки его идее, возникало что-то похожее на стиль, то это только являлось следствием приспособления к требованиям рынка его не самых лучших представителей — в противном случае это вытекало бы из его идеи. Для своей реализации она должна была бы принять ряд аспектов выходящего за пределы то́бе т¹, тем самым вновь препятствуя своей реализации.

<Прогресс в искусстве>

Наивная вера в стиль идет рука об руку с злобным отрицанием понятия прогресса в искусстве. Культурфилософские рассуждения, ожесточившиеся против имманентных тенденций, которые ведут к художественному радикализму, имеют обыкновенное благоразумно ссылаться на то, что само понятие прогресса устарело, являясь вредным реликтом девятнадцатого века. Это придает таким доводам видимость духовного превосходства над технологичностью авангардистских художников и некоторый демагогический эффект; они дают широко распространенному, опустившемуся до уровня культурной индустрии и наказанному ею антиинтеллектуализму интеллектуальное благословение. Однако идеологический характер таких устремлений не освобождает от размышлений над отношением искусства к прогрессу. В сфере искусства понятие прогресса, как это было известно Гегелю и Марксу, не применимо столь же безоговорочно, как в области технических производительных сил. До самых сокровенных своих глубин искусство теснейшим образом связано с историческим развитием нарастающих антагонизмов. В нем прогресс проявляется так же, как и в обществе — в большей или меньшей степени. Эстетика Гегеля не в последнюю очередь страдает от того, что она, как и вся гегелевская система, колеблющаяся между мышлением, основанным на постоянных, неизменных величинах, и мышлением, свободным от всяческих «помочей», подлинно диалектическим, хотя и понимала исторический момент искусства как момент «развертывания истины» как никакая другая эстетика до Гегеля, все же «законсервировала» канон античности. Вместо того чтобы внести диалектику в эстетический прогресс, Гегель затормозил его; искусство в его глазах выглядело скорее столь же бранным, как и его прототипические образы. Неозримыми были последствия такой позиции сотню лет спустя в коммунистических странах — существующая в них реакционная теория искусства питалась, не без некоторой одобрительной санкции Маркса, гегелевским классицизмом. То, что, как утверждал Гегель, искусство некогда было адекватной стадией развития духа, которой оно уже больше не является, свидетельствует о вере в реальный прогресс в области сознания свободы, вере, в которой пришлось горько разоча-

¹ тот самый, вот этот (греч.).

роваться. Если теорема Гегеля об искусстве как сознании необходимостей бед и тягот жизни верна, то искусство не устарело. И в самом деле, прогнозировавшийся им конец искусства за последние полтора-ста лет так и не наступил. Искусство, уже осужденное на смерть, не стало просто жить, влача пустое и никчемное существование; уровень самых выдающихся произведений эпохи, и в первую очередь тех, которые были заклеены как декадентские, нечего обсуждать с теми, кто, рассматривая их извне, хотел бы, глядя на них снизу вверх, эти произведения уничтожить. Крайний редуционизм в осознании бед и тягот самим искусством, выражающийся в стремлении искусства умолкнуть и исчезнуть, еще продолжает развиваться, постепенно увеличиваясь, словно функция дифференциального уравнения. Поскольку в мире еще нет прогресса, он есть в искусстве; «il faut continuer»¹. Разумеется, искусство остается вовлеченным в то, что Гегель называл мировым духом, и поэтому оно также повинно во всем, что происходит в мире, но освободиться от этой вины искусство могло бы, только упразднив самого себя, для чего оно должно было бы занять в первую очередь позицию бессловесного господства и избегать варварства. Произведения искусства, стремящиеся снять с себя вину, ослабляют себя как произведения искусства. Тот, кто сводит мировой дух единственно к понятию господства, чересчур расписывается в своей верности его однозначности и односторонности. Произведения искусства, которые в различные периоды истории, отмеченные выходящей за рамки исторического момента свободой, находятся в братских отношениях с мировым духом, обязаны ему очень многим — дыханием, свежестью, всем, что позволяет им преодолевать техническую отделку и неизменность. В субъекте, открывающем глаза в этих произведениях, природа просыпается, приходя в себя, и сам дух истории участвует в ее пробуждении. Насколько оправдана необходимость противопоставления всякого прогресса искусства содержащейся в нем истине и недопустимость фетишизации никакого прогресса, настолько же жалка и убога попытка проводить различие между хорошим прогрессом как прогрессом размеренным и плохим, хаотическим. Подавленная природа говорит голо-ею более ясным и звучным в произведениях, носящих на себе бранную кличку «искусственные», которые в соответствии с уровнем развития производительных сил достигли высочайших вершин прогресса, чем в произведениях умеренных, осмотрительно взвешивающих каждый свой шаг, чья дружественная позиция по отношению к природе так же тесно связана с реальным покорением природы, как любитель леса с охотой. Прогресс в искусстве нельзя ни провозглашать, ни отрицать. Ни одно из позднейших произведений не смогло бы сравниться по своему содержанию истины с последними квартетами Бетховена, не усваивая их исходную позицию, выражающуюся в материале, духе и технике исполнения, пусть даже композитор более позднего поколения будет наделен величайшим дарованием.

¹ «необходимо продолжать» (фр.).

<История искусства как неоднородный процесс>

Трудность общего суждения о прогрессе искусства обусловлена структурой истории искусства. Структура эта неоднородна. Во всяком случае процесс идет следующим образом — образуются последовательные и непрерывные ряды, которые впоследствии, зачастую под давлением общества, что также может способствовать приспособлению, прерываются; для непрерывного художественного развития до сих пор необходимы были относительно константные социальные условия. Непрерывность в развитии жанра протекает параллельно общественной непрерывности и однородности; можно догадываться, что в отношении итальянской публики к опере от неаполитанцев до Верди, может быть даже до Пуччини, не много изменилось; подобную непрерывность жанра, для которой характерно до некоторой степени последовательное развитие средств и запрещающих норм, можно было констатировать и в полифонии позднего средневековья. Соответствие замкнутых исторических процессов в искусстве и относительно статичных социальных структур говорит об ограниченности истории жанров; при внезапных и резких изменениях социальной структуры, таких, как, например, усиление буржуазии, в результате чего она стала претендовать на роль публики, внезапно и резко изменяются жанры и виды стилей. Генерал-басовая музыка, в начале своего развития чрезвычайно примитивная, вытеснила высококоразвитую нидерландскую и итальянскую полифонию, и ее могучая реприза, прозвучавшая в творчестве Баха, после его смерти на десятилетия была предана забвению. Лишь фрагментарно можно говорить о переходе от произведения к произведению. В противном случае для спонтанности, тяги к непознанному, неведомому, без которого невозможно представить себе искусство, не осталось бы места, история искусства была бы механистически детерминирована. Это относится и к созданиям отдельных крупных художников; линия их развития часто прерывается, меняет направление, и не только у якобы протегических* натур, ищущих опору в меняющихся моделях, но и у самых разборчивых и прихотливых. Порой их новые творения разительно отличаются от всего, что создано раньше, зависит ли это от того, что возможности одного направления в их творчестве представляются им исчерпанными, или от того, что они совершают это, так сказать, превентивно, предвидя опасность застоя и повторения. Художественное производство некоторых художников развивается таким образом, словно хочет догнать новое, на что старая техника, обретшая конкретные формы и тем самым ограничившая свои возможности, уже не способна. Ни одно отдельное произведение, вопреки похвальбам традиционной идеалистической эстетики, не является тотальностью. Всякое произведение недостаточно и неполно, оно создается на основе своего собственного потенциала, что препятствует его непосредственному продолжению, если не принимать во внима-

ние известные серии, в которых художники, в особенности живописцы, пробуют представить ту или иную концепцию в соответствии с различными возможностями ее развития. Но эта прерывистая структура столь же мало причинно обусловлена, сколь случайна и неоднородна. Если переход от одного произведения к другому неосуществим, то все же смена одного другим входит в общий комплекс проблем. Прогресс, то есть отрицание наличного посредством новых подходов, происходит внутри этого комплекса. Вопросы, которые или не могли быть разрешены предшествующими произведениями, или были поставлены в результате их собственных решений, ждут своего исследования, а оно порой неизбежно приводит к разрыву. Но и единый комплекс проблем не является целостной структурой истории искусства. Проблемы могут забываться, могут складываться исторические антитезы, в которых тезис уже не снимается. В сколь малой степени прогресс искусства является непрерывным филогенетически, можно видеть на примере онтогенетических явлений. Новаторы редко владеют приемами старого искусства лучше, чем их предшественники; чаще они владеют ими хуже. Эстетический прогресс невозможен без забвения прошлого; поэтому он немислим и без некоторого регресса. Брехт объявил забвение прошлого своей программой, руководствуясь мотивами критики культуры, которая вполне обоснованно усматривает в традиции духа золотую цепь в идеологии. Фазы забвения и дополняющие их фазы появления заново того, что давно было подвергнуто табу, как в дидактической поэзии Брехта, совершенно очевидно в гораздо меньшей степени затрагивают отдельные произведения, чем целые жанры; в том числе и такие табу, как, например, наложенные сегодня на субъективную, особенно эротическую, лирику, которая некогда была выражением эмансипации. Непрерывная последовательность вообще выстраивается лишь с очень дальней дистанции. Для истории искусства характерны, скорее, узловые пункты. И если тем не менее речь может все же идти о частичной истории жанров — ландшафтной живописи, портрете, опере, — ее не следует чрезмерно загружать. Это безусловно подтверждается практикой пародии и контрафактуры* в старинной музыке. В *oeuvre*¹ Баха его композиторская техника, его манера, структура и плотность композиции, подлинно прогрессивной, существеннее того, писал ли он светские или духовные произведения, вокальные или инструментальные; в этом проявляется обратное воздействие номинализма на постижение старого искусства. Невозможность однозначной конструкции истории искусства и фатальность всех разглагольствований о прогрессе, который есть и которого нет, кроется в двойственном характере искусства как автономной, хотя, разумеется, в своей автономности социально детерминированной, сфере, и в то же время явлении социальном. Там, где социальный характер искусства преобладает над характером автономным, где имманентная структура искусства кричаще противоречит общественным отношениям, автономия приносится в жертву, а

¹ творчество (*фр.*).

вместе с ней и непрерывность; одна из слабостей истории духа заключается в том, что она идеалистически игнорирует это обстоятельство. Чаще всего производственные отношения берут верх над производительными силами там, где непрерывность нарушается; это еще не повод подключаться к хору торжествующих голосов, празднующих общественный триумф. Искусство развивается на базе всей целостности общества, лучше сказать — на основе той или иной его господствующей структуры. Его история выстраивается не из отдельных причинностей, не существует никаких однозначных необходимостей, которые переходили бы от одного феномена к другому. Необходимой историей искусства может быть названа лишь в отношении общей социальной тенденции; относительно же единичных ее проявлений этого сказать нельзя. В равной степени ложными являются конструирование такой истории «сверху» и вера в гениальную несоизмеримость и уникальность отдельных произведений, которые искусство извлекает из царства необходимости. Невозможно выработать непротиворечивую теорию истории искусства — сущность его истории противоречива сама по себе.

<Прогресс и овладение материалом>

Бесспорно, исторические материалы и их обработка (то есть техника) прогрессируют; такие открытия, как перспектива в живописи, многоголосие в музыке — простейшие тому примеры. Кроме того, прогресс нельзя отрицать и в русле некогда установленных приемов, что проявляется в их последовательной разработке; таковы дифференциация гармонического сознания от эпохи генерал-баса до порога новой музыки или переход от импрессионизма к пуантилизму. Однако такого рода неоспоримый прогресс не является прогрессом качества. То, что было приобретено в живописи от Джотто и Чимабуэ до Пьеро делла Франческа в области технических средств и приемов, смог бы оспаривать только слепой; но делать из этого вывод, будто картины Пьеро лучше, чем фрески Ассизи, было бы непросительным педантизмом. Если в отношении отдельного произведения вопрос о качестве вполне оправдан и поддается решению, что позволяет также представить себе схему оценки различных произведений, такие оценки превращаются в чуждый искусству педантизм, как только начинается сравнение по принципу «лучше, чем» — такого рода разногласия ничем не застрахованы от ухода в болтовню о форме. Чем резче отличаются произведения друг от друга по своему качеству, тем несоизмеримее являются они в то же время. Они сообщаются друг с другом только антитетически — «одно произведение — смертельный враг другого». Сравнимыми они становятся лишь в процессе взаимного уничтожения, жизнью своей реализуя свою смертность. Вряд ли, если вообще это возможно, да и то только *in concreto*¹, поддается выясне-

¹ конкретно (лат.).

нию, какие архаические и примитивные черты принадлежат к художественной технике, какие вытекают из объективной идеи предмета; одно от другого отделить можно лишь произвольно. Недостатки произведения могут стать весьма красноречивыми, а его преимущества в ходе исторического развития способны умалить содержание истины в произведении. Вот насколько антиномична история искусства. Подкожная структура наиболее значительных инструментальных произведений Баха несомненно требует для своего воплощения оркестровой палитры, которой композитор не располагал; но было бы глупо желать, чтобы средневековые картины соблюдали законы перспективы, которые лишили бы их присущего им специфического выражения. Прогресс опережается прогрессом. Уменьшение роли перспективы и, наконец, упразднение ее в новой живописи порождает соответствия с живописью доперспективистской, которые возвышают далекое прошлое над тем, что лежит между ним и нашей современностью; но если хотят вернуть примитивные, устаревшие приемы в сегодняшней живописи, если прогресс в деле овладения материалом в процессе современного производства становится объектом поношения и обращается вспять, то такие соответствия, в свою очередь, превращаются в торжество невежества и обывательщины. Даже прогрессивное овладение материалом необходимо порой оплачивать ценой утрат в овладении материалом. Более близкое знакомство с экзотическими видами музыки, когда-то пренебрежительно называвшейся примитивной, говорит о том, что многоголосие и рационализация западной музыки — одно неотделимо от другого, — которые открывали все ее богатство и глубину, ослабили способность к дифференциации, которая живет в минимальных ритмических и мелодических ходах одноголосия; застывшее, монотонное для европейского уха звучание экзотической музыки явно было условием такой дифференциации. Под давлением требования ритуала способность к дифференциации усиливалась в узкой сфере, где она допускалась, тогда как европейская музыка, испытывая куда меньшее давление, меньше нуждалась в таких коррективах. Зато, пожалуй, только она одна сумела достичь полной автономии искусства, и имманентное ей сознание не может по своему усмотрению выйти за ее рамки и расширить сферу своего действия. Более тонкая способность к дифференциации, бесспорно, наблюдается там, где она, представляя собой часть эстетического овладения материалом, соединяется с процессом одухотворения; в таких случаях она является субъективным коррелятом объективного владения материалом, способностью ощущать ставшее возможным, благодаря чему искусство оказывается более свободным в обращении со своим достоянием и в отношении возражений против самого овладения материалом. Произвол в непроизвольном — такова парадоксальная формула возможного решения антиномии эстетического господства. Овладение материалом подразумевает одухотворение, которое как самоприостановление обособляющегося духа по отношению к его «другому» тут же, разумеется, вновь наносит себе самому ущерб. Суверенный эстетический дух

имеет *penchant*¹ больше сообщать о себе, чем давать возможность заговорить предмету искусства, словно достаточно лишь полного воплощения идеи одухотворения. *Prix du progrès*² внутренне присуща самому прогрессу. Ярчайшие симптомы этой цены, снижающаяся аутентичность и обязательность, растущее чувство случайного, непосредственно связаны с прогрессом в области овладения материалом как возрастающей проработки отдельных произведений. Неясно, является ли эта утрата реальной, или это только видимость. Наивно-му сознанию, в том числе и сознанию музыканта, песня из «Зимнего пути» может показаться более аутентичной, чем одна из песен Веберна, поскольку в первом случае речь идет об объективных явлениях, а во втором — содержание сужено до пределов лишь индивидуального опыта. Но такое различие сомнительно. В произведениях того уровня, на котором творит Веберн, дифференциация, которая для неподготовленного уха звучит как нанесение ущерба объективности содержания, равносильна развивающейся способности точнее выразить сущность изображаемого предмета, освободить его от остатков схематичности — именно это и зовется объективацией. В сфере интимного опыта аутентичного нового искусства чувство случайности, которое и подготавливает это искусство, пока язык ощущается необходимым, а не просто разрушенным в силу субъективной потребности выражения, растворяется в процессе объективации. Сами по себе произведения искусства, разумеется, не относятся индифферентно к трансформации их обязательного начала в монаду. То, что они кажутся более равнодушными, объясняется не только их снижающимся общественным влиянием. Кое-что свидетельствует о том, что произведения в результате их обращения к своей чистой имманентности утрачивают коэффициент трения, один из моментов их сущности; что они становятся равнодушнее и к самим себе. Однако то, что теперь в выставочных залах без малейших споров и затруднений могут развешиваться картины, выполненные в радикально абстрактной манере, не оправдывает реставрацию предметности, которая априори нравится, вызывая приятное чувство, даже если в целях примирения с объектом будет избран образ Че Гевары. В конце концов прогресс ведь происходит не только в области овладения материалом и одухотворения, он еще является и прогрессом духа в гегелевском смысле, как духа, сознающего свою свободу. О том, превосходит ли Бетховен Баха в овладении материалом, можно дискутировать до бесконечности; и тот и другой владели материалом в различных измерениях в совершенстве. Вопрос о том, кто из них выше по уровню, «по рангу», беспредметен; иначе обстоит дело с пониманием относительно того, что голос вступившего в период «совершеннолетия» субъекта в творчестве Бетховена звучит отчетливее, чем у Баха, а процесс эмансипации от мифа и примирения с ним, то есть содержание истины, достиг куда более заметных результатов. Этот критерий превосходит любой другой.

¹ склонность (*фр.*).

² цена прогресса (*фр.*).

Эстетическое наименование овладения материалом, техника, термин, заимствованный из античного словоупотребления, согласно которому искусства причислялись к труду ремесленника, в своем современном значении имеет недавнее происхождение. Оно носит на себе черты того периода, когда, по аналогии с наукой, метод представлялся по отношению к предмету как нечто самостоятельное. Все художественные методы, все приемы, которые формируют материал, определяющий характер их применения, объединяются ретроспективно под единой этидой технологического аспекта, в том числе и те из них, которые еще не отделились от ремесленной практики средневекового производства предметов потребления, с которой искусство, сопротивляясь капиталистической интеграции, никогда не порывало связь полностью. Порогом между ремеслом и техникой искусства, в отличие от материального производства, не является жесткое квантификация (исчисление) технологии, несовместимое с качественным (качественным характером) телеса; не связан он и с введением машин; в гораздо большей степени он обозначен перевесом свободного распоряжения средствами с помощью сознания в противовес традиционализму, под оболочкой которого и вызревала эта возможность свободного распоряжения средствами производства. На фоне содержания технический аспект является лишь одним из прочих; ни одно произведение искусства не является только воплощением своих технических моментов. Утверждение, будто взгляд, брошенный на произведения, не замечает ничего, кроме того, что они сделаны, остается по эту сторону художественного опыта, хотя и является постоянно апологетически провозглашаемым проявлением идеологии культуры, сохраняет тем не менее определенную долю справедливости в борьбе с трезвым взглядом на вещи там, где трезвость отринута. Но конститутивную роль для искусства техника играет в силу того, что в ней в концентрированном виде отражено то обстоятельство, что всякое произведение искусства изготавливается человеком, что все художественное, присущее произведению, является продуктом человеческой деятельности. Следует различать технику и содержание; идеологический характер носит абстрактное понятие, вырывающее свертехническое начало из якобы «голой» техники, согласно которому в незначительных произведениях техника и содержание взаимно производят друг друга. Номиналистский прорыв Шекспира к смертной и бесконечно богатой внутренней индивидуальности, что составляет содержание его произведений, являющееся в той же степени функцией антитектонического, квазиэпического напластования небольших сцен, в какой эта эпизодическая техника вызвана к жизни в силу требований содержания, того метафизического опыта, который взрывает смыслообразующий порядок старых целостностей. В поповском словечке «высказывание» диалектическое отношение между содержанием и техникой конкретизируется в виде простой дихотомии. Техника имеет ключевое значение для познания искусства; только она сопровож-

дает рефлексию внутрь произведений; разумеется, ключевой характер техники — это только такой характер, который говорит ее языком. Поскольку содержание не является чем-то сделанным, техника не описывает всю целостность искусства, но только из ее конкретики можно экстраполировать содержание. Техника является определенной фигурой загадки, существующей в произведениях искусства, одновременно рациональных и беспонятийных. Она позволяет выносить оценки в зоне безоговорочного. По всей вероятности, технические вопросы произведений искусства усложняются бесконечно и их невозможно разрешить в одной фразе. Но в принципе они имманентно решаемы. С помощью такого критерия, как «логика», техника дает и критерий приостановки своего действия (Suspension). «Вырезать» технику из произведения — такая операция пришлось бы, разумеется, по вкусу вульгарным представлениям об искусстве и была бы ложной. Ведь техника произведения конституируется вследствие его проблем, вследствие носящей характер апории задачи, возникающей объективно. Только эта задача может дать ответ на вопрос, что такое техника произведения, достаточна ли она или нет, так же как, в свою очередь, объективная проблема произведения выявляется только в результате анализа его технического комплекса. Если невозможно понять произведение, не поняв его техники, то и технику невозможно понять без понимания произведения. В какой степени техника по ту сторону спецификации произведения является всеобщей или монадологической — решение этого вопроса меняется с ходом истории, но и в обожествляемые периоды обязательных, нормативных стилей техника заботилась о том, чтобы стили не управляли произведением абстрактно, а вступили бы в пространство диалектики его индивидуации. Насколько техника весомее того, что хотел бы сказать чуждый искусству иррационализм, можно увидеть на том простом примере, что перед сознанием, если вообще предположить его способность к познанию искусства, техника раскрывается тем богаче и разностороннее, чем глубже оно проникает в ее структуру. Понимание произведения растет с понимаем технической фактуры. То, что сознание якобы убивает, — все это выдумки, бабы сказки; смертельно лишь ложное сознание. Профессия делает искусство соизмеримым с сознанием в первую очередь потому, что сознание доступно для изучения. То, что вызывает недовольство учителя в работах его ученика, есть первая модель недостаточной профессиональности; исправления — это модель самой профессиональности. В дохудожественную эпоху эти модели имеют широчайшее распространение, повторяя издавна существующие образцы и правила; они распространяются еще дальше, по мере того как используемые технические средства сравниваются с тем предметом, на который направлены эти средства. На примитивной стадии развития, за пределы которой редко выходит обычный курс преподавания основ композиции, преподаватель подвергнет осуждению квинтовые параллели и вместо них предложит лучшие способы голосоведения; но если он не закоснелый педант, он продемонстрирует ученику, что квинтовые параллели, как весьма тонкое и точное

художественное средство, вполне пригодны для намеренного оказания художественного воздействия на слушателя, как в произведениях Дебюсси, более того, что запрет, налагаемый на систему композиции, создаваемой за пределами тональной системы, теряет смысл. Профессия идет дальше своей поддающейся смене и ограниченной формы. Опытный взгляд, брошенный на партитуру, на произведения графики, убеждается, почти миметически, еще до всякого анализа в том, профессионален ли *objet d'art*¹, и устанавливает его формальный уровень. Но на этом нельзя останавливаться. Необходимо дать себе отчет в том, что же такое профессионализм, который первоначально представляется неким дыханием, какой-то аурой произведений, находящейся в каком-то странном противоречии с представлениями дилетантов о художественном мастерстве. Аурагический момент, который, внешне парадоксально, связан с профессионализмом, — это память руки, которая нежно, почти лаская, проходила по контурам произведения и, артикулируя их, сглаживала и облагораживала. Составить такой отчет помогает анализ, а он, в свою очередь, также коренится в самом профессионализме. В отношении синтетической функции произведений искусства, которая всем известна, аналитический момент на удивление недооценивается. Он связан с противоположным полюсом синтеза, с экономией элементов, из которых составляется произведение; но он объективно присущ произведению искусства в не меньшей степени, чем синтез. Капельмейстер, анализирующий какое-либо произведение, чтобы исполнить его в точном соответствии с авторским замыслом, адекватно, а не просто делая вид, что исполняешь его, повторяет условие возможности самого произведения. Свидетельство о понятии профессии более высокого порядка доставляет анализ; в музыке это, скажем, «течение» пьесы — то, что ее надлежит представлять себе не по отдельным тактам, а плавно скользя по ним; или что зародившиеся импульсы развиваются дальше, продолжают, а не затухают в виде приставки к развивающейся теме. Такое движение понятия техники есть подлинная *gradus ad Parnassum*². Только на примере эстетической казуистики (фактологии) это становится совершенно очевидным. Когда Альбан Берг отрицательно ответил на наивный вопрос, не следует ли восхищаться в творчестве Штрауса, по меньшей мере, его техникой, он имел в виду необязательный момент штраусовской техники, которая обдуманно предусматривала целый ряд последующих воздействий, причем в чисто музыкальном плане одно не вытекает из другого или не требуется им. Такая техническая критика в высшей степени техничных произведений игнорирует, разумеется, концепцию, которая объясняет принцип неожиданности в цепи постоянства и переносит их единство в сферу иррационалистического устранения того, что в соответствии с традицией обязательного стиля называлось логикой, единством. Напрашивается возражение, что такое понятие техники игнорирует имманентность произведения,

¹ предмет искусства (*фр.*).

² ступень к Парнасу (*лат.*).

навязано извне, под влиянием идеала определенной школы, которая, как, например, школа Шёнберга, анахронично цепляется за устаревшую музыкальную логику, придерживаясь постулата развивающейся вариации, чтобы мобилизовать эту логику на борьбу с традицией. Но это возражение упускает из виду художественную сторону дела. Критика, которой Берг подверг профессионализм Штрауса, обоснованна, поскольку тот, кто отрицает логику, не способен к той обработке материала, которой служит тот профессионализм, которому был обязан Штраус. Думается, уже у Берлиоза *imprévu*¹ со всеми ее изломами и скачками была плодом хорошо обдуманного намерения; в то же время, однако, они мешают размаху музыкального процесса, который симулируется с помощью широкой, размашистой манеры композиции, являя собой некий суррогат. Так полностью протекающая во времени динамичная музыка Штрауса несовместима с техникой, которая организует временную последовательность негармонично. Цель и средства противоречат друг другу. Но это противоречие не воплощено в средствах, а переносится на цель, прославление случайности, которая восхваляется как олицетворение свободной жизни, что является не чем иным, как анархией товарного производства и жестокостью тех, кто им владеет. Ложным понятием непрерывности оперировали еще сторонники представления о прямолинейном прогрессе художественной техники, независимо от содержания; движения за свободу художественной техники могли быть заражены идеей неистинны содержания. Насколько тесно техника и содержание, вопреки общепринятому мнению, связаны друг с другом, выразил Бетховен, сказав как-то, что многое из того воздействия, которое обычно приписывается прирожденному гению композитора, в действительности обязано умелому использованию уменьшенного септаккорда; столь достойная трезвость подписывает приговор всяческой болтовне о «творчестве»; бетховенская трезвость первая по достоинству оценила эстетическую видимость, показав, что она лишена какой бы то ни было видимости, иллюзорности. Опыт несогласованности между техникой, тем, чего хочет произведение искусства, особенно его экспрессивно-миметическим слоем и содержащейся в произведении истинной, порой приводит к мятежам против техники. Понятию техники внутренне присуще свойство обретать самостоятельность в ущерб поставленной перед техникой цели, становиться самоцелью в качестве работающих вхолостую умения и навыков. На это отрицательно отреагировал фовизм в живописи; аналогичной была позиция Шёнберга периода свободной атональности по отношению к оркестровому глянцу новонемецкой школы. В статье «Проблемы художественного преподавания»² Шёнберг, который больше, чем любой другой композитор его эпохи, настаивал на необходимости создавать стройные, непротиворечивые произведения, откровенно подверг нападкам веру в

¹ неожиданность (*фр.*).

² *Schönberg Arnold. Probleme des Kunstunterrichts // Musikalisches Taschenbuch, 1911, 2. Jg. Wien [Шёнберг Арнольд. Проблемы художественного преподавания].*

благодетельную технику, которая одна лишь может даровать спасение и блаженство. Конкретно материализовавшаяся, овеществленная техника порой вносит коррективы, сближающиеся с «диким», варварским, технически примитивным, враждебным искусству. То, что носит выразительное название «новое искусство», появилось на свет благодаря именно этому импульсу; он не ужился в стенах нового искусства и вновь повсеместно обратился в технику. Но это отнюдь не означало его регресса. Техника — это не избытие средств, а накопленная способность соразмеряться с тем, что объективно требует предельного искусства. Эта идея техники временами в большей степени проводится в жизнь посредством снижения роли используемых ею средств, уменьшения их количества, нежели чем в результате их накопления и умножения. Скупые фортепьянные пьесы оп. 11 Шёнберга технически превосходят, со всей великолепной беспомощностью их свежего подхода, оркестр героической эпохи его развития, из общей картины партитуры которого на деле можно расслышать лишь отдельный фрагмент, так что используемые оркестром средства уже не служат своей ближайшей цели — акустическому явлению воображаемого. Возникает вопрос, не повторяет ли вторая техника зрелого Шёнберга «зады» после отказа от первой. Но и обособление техники, ее «автономизация», которую она вплетает в диалектику своего развития, представляет собой не только грехопадение рутины, каким оно представляется чистой потребности выражения. В силу своей неразрывной связи с содержанием техника живет своей вполне законной собственной жизнью. Искусство обычно в меняющейся ситуации нуждается в таких моментах, от которых оно вынуждено отказываться. То обстоятельство, что до сих пор все революции в искусстве сменялись реакцией, нельзя ни объяснить, ни извинить этим, однако оно связано с ним. Запретам присущ регрессивный момент, в том числе и момент, являющийся во всем блеске жизненных сил, во всей полноте и красочности; не в последнюю очередь именно этим он привлекает к себе, хотя и пропитан насквозь отрицанием и неверием. Это одно из измерений в процессе овеществления. Когда примерно лет через десять после Второй мировой войны композиторы были уже сыты по горло пуантилизмом поствеберновского стиля, нашедшего себе наиболее яркое, ошеломляющее воплощение в «*Marteau sans maître*»¹ Булеза, вновь повторился этот процесс, на этот раз в виде критики идеологии абсолютного новаторства, нового начала, «сплошной вырубки» старого. Четырьмя десятилетиями ранее сходное содержание имел, по всей видимости, переход Пикассо от «Авиньонских девушек» к синтетическому кубизму. В возникновении и затухании аллергических реакций техники выражается тот же исторический опыт, что и зафиксированный в содержании; здесь содержание вступает в общение с техникой. Кантовская идея целесообразности, на основе которой он создает связь между искусством и внутренней сущностью природы, является ближайшей «родственницей» техники. То, посред-

¹ «Молот без хозяина» (фр.).

ством чего произведения искусства как целесообразные явления организуются так, как в этом отказано простому бытию, и является их техникой; только благодаря ей они становятся целесообразными. Акцент, делаемый в искусстве на технике, отпугивает приверженцев банально-невежественного, обывательского подхода к искусству своей трезвостью; нельзя не заметить, что именно в ней берет начало прозаическая практика, наводящая ужас на искусство. Нигде искусство не повинно в иллюзорности в такой степени, как в обязательном техническом аспекте его волшебства, ибо только посредством техники, средства его кристаллизации, искусство отделяется от этой прозы. Оно заботится о том, чтобы произведение искусства было чем-то большим, нежели агломератом наличного фактического материала, и это «большее» и составляет содержание искусства.

<Искусство в индустриальную эпоху>

В языке искусства такие выражения, как техника, профессия, ремесло, являются синонимами. Это свидетельствует о наличии того анахроничного аспекта, связанного с ремесленным производством, который поверг в меланхолию Валери. Этот аспект примешивает к существованию искусства нечто идиллическое в эпоху, когда ничто истинное уже не вправе быть невинным и безмятежным. Но там, где автономное искусство всерьез впитало в себя приемы индустриальной техники, они остались внешними по отношению к нему. Массовое воспроизводство никоим образом не стало его имманентным законом формы, как того хотели бы те, кто отождествляет искусство со всем тем, что на него «навалилось». Даже в кинематографии индустриальные и эстетически-ремесленные моменты вступают в конфликт друг с другом под давлением общественных и экономических обстоятельств. Радикальная индустриализация искусства, его всемерное приспособление к достигнутым техническим стандартам приходит в коллизии с теми факторами в искусстве, которые сопротивляются включению его в общую систему общественно-экономических отношений. Если техника стремится во всем соответствовать требованиям индустриализации, безоговорочно подчиняясь ее законам, то в эстетическом отношении это по-прежнему происходит за счет ущерба, наносимого имманентной проработке произведения и тем самым и в ущерб самой технике. Это обстоятельство привносит в искусство момент архаичности, компрометирующей его. Фанатическое пристрастие молодежных поколений к джазу выражает бессознательный протест против этого и в то же время говорит о связанном с этим противоречии, поскольку производство, адаптировавшееся к индустриальной технологии или по меньшей мере подражающее ей, по своей структуре далеко отстает от художественных и композиторских производительных сил, беспомощно ковыляя вслед за ними. Констатируемая сегодня в самых различных средствах массовой информации тенден-

ция к манипуляции случайностью является, надо полагать, помимо прочего еще и попыткой отказаться от всего не соответствующего времени, как бы излишнего, связанного с ремесленной технологией в искусстве, не отдавая, однако, искусство на откуп рациональности массового производства. Приблизиться к решению вопроса об искусстве в век техники, столь же неизбежного, как и заслуживающего всяческих подозрений ввиду того рвения, с каким он задается, и той общественной наивности, с какой он олицетворял нынешнюю эпоху, можно, думается, только посредством рефлексии относительно отношения произведений искусства к целесообразности. Правда, произведения искусства посредством техники определяются как явления целесообразные сами по себе. Но их *terminus ad quem*¹ внутренне присущ только им самим, а не принадлежит сфере, внешней по отношению к ним. Поэтому и техника продолжает принадлежать к их имманентной целесообразности «без цели», хотя техника всегда имеет своей моделью явления внеэстетического порядка. Парадоксальная формулировка Канта выражает антиномичное отношение, хотя и в неявной форме, — в результате своей технизации, которая неизбежно приковывает их к целесообразным, преследующим определенную цель формам, произведения искусства впадают в противоречие со своей бесцельностью. В художественном производстве изделия уподобляются целям, равно как и расчитанной на уменьшение сопротивления воздуха обтекаемой форме, хотя стульям вряд ли приходится ожидать такого сопротивления. Но художественная промышленность — это своего рода «мене, текел» искусства, зловещее предзнаменование, предупреждающее о грозящей опасности. Неизбежно рациональный момент искусства, воплощенный в его технике, работает против него. Дело не в том, что рациональность убивает бессознательное, субстанцию или что там еще; именно техника сделала искусство способным воспринимать бессознательное. Но чисто рационально проработанное произведение искусства ликвидировало в силу именно своей абсолютной автономии разницу между собой и эмпирической действительностью; оно уподобилось своей противоположности, товару, не подражая ему. От полностью рационализированных и целесообразных произведений оно уже не отличается ничем, кроме как тем, что оно не имеет цели, и это, разумеется, дезавуировало его. Тотальность внутриэстетической целесообразности выливается в проблему целесообразности искусства за пределами сферы его существования — перед этой проблемой искусство пасует. По-прежнему остается в силе оценка, согласно которой строго техничное произведение искусства потерпело крах, а те из них, которые приостанавливают работу своей техники, проявляют непоследовательность. Если техника является воплощением языка искусства, то она же и ликвидирует его язык; из этой ситуации она никак не может высвободиться. Фетишизация понятия технической производственной силы меньше всего допустима в искусстве. В противном случае оно становится отражением той тех-

¹ конечный пункт (*лат.*).

нократии, которая представляет собой в общественном отношении урезанную под видимостью рациональности форму господства. Технические производительные силы сами по себе ничего не значат. Они обретают свое значение только в отношении к той цели, которую они преследуют в производстве, наконец к содержанию истины произведения — литературного, музыкального, живописного. Правда, такая целесообразность средств в искусстве не бросается в глаза, ее не так легко заметить. Цель в технологии нередко скрывается, и сама технология не измеряется непосредственно поставленной целью. Если в начале девятнадцатого века была открыта и быстрыми темпами развивалась техника инструментовки, то процесс этот явно имел все черты сенсимонистской технократии. Связь с целью, состоявшей в интеграции произведений во всех их измерениях, проявилась лишь на более поздней стадии развития, качественно изменив, в свою очередь, оркестровую технику. Переплетение цели и средств в искусстве призывает к осторожности в отношении категорических оценок их *quid pro quo*¹. Однако неизвестно, не связано ли приспособление к внеэстетической технике с дальнейшим внутриэстетическим прогрессом. Вряд ли можно сравнивать «Фантастическую симфонию», второстепенный экземпляр первых всемирных выставок, с приходящимся на тот же период поздним творчеством Бетховена. С того самого времени выхолощение субъективного творчества — у Берлиоза оно сказывается в недостаточной собственно композиторской проработке произведений — почти регулярно сопровождает процесс технизации, оказывающей также вредное влияние на предмет; технологичное произведение искусства ни в коем случае не является более согласованным и гармоничным априори, чем то, которое в качестве ответа на индустриализацию уходит в себя, часто проявляя склонность к таким эффектам, как «воздействие без причины». В рассуждениях об искусстве в век, с легкой руки журналистов названный веком техники, который в равной степени характеризуется как общественными производственными отношениями, так и уровнем развития производительных сил, находящихся в зависимости от производственных отношений, неверно оценивается как адекватное отношение искусства к развитию техники, так и изменение конститутивных для искусства методов познания, которые находят свое отражение в произведениях искусства. Вопрос касается мира эстетических образов — доиндустриальному миру нет спасения, он неизбежно должен погибнуть. Фраза, которой Беньямин начинает свои рассуждения о сюрреализме: «О голубом цветке уже никто не мечтает»², носит ключевой характер. Искусство — это мимесис мира образов и вместе с тем его просвещение посредством имеющихся в распоряжении искусства форм. Но мир образов, насквозь историчный, исчезает из поля зрения в результате создания вымышленного мира, приглушающего остроту отношений, в которых живут люди. Из дилеммы, возможно ли и каким образом

¹ одно вместо другого, смешение, путаница (*лат.*).

² *Benjamin Walter*: Schriften. Bd. 1. S. 421 [*Беньямин Вальтер*. Соч. Т. 1].

возможно искусство, которое, как это себе представляет ничему не способная научиться невинность, вписывалось бы в современность, выводит не применение технических средств самих по себе, которые лежат отдельно и в соответствии с критическим сознанием искусства могут быть им использованы, а аутентичность способа познания, который не держится за утраченную им непосредственность. Непосредственность эстетического поведения — это единственная непосредственность в отношении универсально опосредованного. Тот факт, что человек, гуляющий сегодня по лесу, не фиксируя планомерно местоположение отдаленнейших ландшафтов, слышит над собой рев реактивных самолетов, не просто делает природу предметной, чем-то вызывающим восторги лирики, неактуальным. Это затрагивает миметический импульс. Природная лирика анахронична не только в силу своего материала — содержащаяся в ней истина исчезла. Этим, думается, можно объяснить анорганический аспект поэзии Беккета и Целана*. Она не связана ни с природой, ни с индустрией; именно их интеграция подстрекает к поэтизации, которая была уже одной из сторон импрессионизма, и вносит свою лепту в умиротворение того, что не знает мира и покоя. Искусство как предвосхищающая форма реакции не может больше — если оно когда-то было на это способно — вбирать в себя ни нетронутую природу, ни индустрию, которая уничтожила девственную природу; невозможность и того, и другого, видимо, есть проявление скрытого закона эстетической беспредметности. Образы постиндустриальной жизни — это образы мертвой жизни, образы смерти; может быть, они так же предотвратят атомную войну, которую предвосхищают, как сорок лет назад сюрреализм спас Париж в своих образах, изобразив, как по нему пасутся коровы, в честь которых население разрушенного бомбардировками Берлина переименует впоследствии Курфюрстендамм. На всей художественной технике в отношении к ее телосу лежит тень иррациональности, противоположности того, из-за чего эстетический иррационализм обрушивается на нее поток брани; и эта тень — анафема технике. Правда, от техники невозможно отделить момент всеобщности, как и из номиналистской тенденции развития в целом. Кубизм или композиция на основе двенадцати тонов, соотносящихся только друг с другом, по идее, оказывается явлениями всеобщего порядка в эпоху отрицания эстетической всеобщности. Напряжение между объективирующей техникой и миметической сущностью произведений искусств расширяет сферу своего действия в результате усилий, направленных на то, чтобы на длительное время спасти мимолетное, ускользающее, брэнное, как сопротивляющееся овеществлению и в то же время связанное с ним. Вероятно, понятие художественной техники обретает конкретность только в результате этого сизифова усилия; оно проявляет избирательное сродство с *tour de force*¹. Теория Валери, рациональная теория иррациональности кружит вокруг этой проблемы. Впрочем, присущий искусству импульс может и не объективировать ус-

¹ букв.: трюк, фокус, хитрость (*фр.*).

кользающее, не остающееся на месте, пронизывая его историю. Гегель не признавал этого и поэтому отрицал наличие в рамках диалектики временного ядра ее содержания истины. Субъективирование искусства на протяжении всего девятнадцатого столетия, которое в то же время развязало его технические производительные силы, не пожертвовало объективной идеей искусства, сделав ее земной, связанной с запросами времени, сформулировало ее гораздо более ясно и чисто, чем это в свое время делал классицизм. Высшее право, разумеется, которое тем самым предоставляется миметическому принципу, становится высшей несправедливостью, высшим бесправием, ибо устойчивость, постоянство, объективация отрицает в конечном счете миметический импульс. Но вину за это следует искать в идее искусства, а не в идее его якобы гибели.

<Номинализм и открытая форма>

Эстетический номинализм представляет собой процесс, протекающий в форме и, в свою очередь, становящийся формой, в нем также проявляется всеобщее и особенное. Номиналистские запреты существующих издавна форм являются в качестве предписаний и указаний каноническими. Критика форм теснейшим образом связана с критикой их формальной достаточности. Для любой теории формы характерным является существенное различие между закрытым и открытым. Открытые формы — это те всеобщие жанровые категории, которые стремятся к примирению с номиналистской критикой в сфере всеобщего. Эта критика опирается на опыт, свидетельствующий о том, что единство всеобщего и особенного, на которое претендуют произведения искусства, в принципе невозможно. Никакое заранее установленное всеобщее не воспринимает особенного, которое не вытекает из условий жанра, будучи бесконфликтным внутри себя. Рассчитанная на длительный срок всеобщность форм становится несовместимой с собственным смыслом, не выполняя обещанного ею создания круглого, сводчатого, внутренне спокойного. Дело в том, что всеобщность относится к тем гетерогенным по отношению к формам моментам, которые, по всей вероятности, никогда не терпели идентичности с собой. Формы, продолжающие во весь голос заявлять о себе после того, как их время уже прошло, совершают несправедливость в отношении самой формы. Определенная по отношению к своему «другому» форма уже не является формой. Чувство формы, присущее Баху, который в ряде моментов находился в оппозиции к буржуазному номинализму, состояло не в почтении к форме, а в том, что он воспринимал ее в постоянном движении или, вернее сказать, не давал ей затвердеть, поступая в чисто номиналистском духе, руководствуясь чувством формы. В том, что не лишнее злопамятности и коварства клише восхваляет задним числом в романах как формальную одаренность, есть своя правда, связанная со способностью гибко

использовать имеющиеся формы, идти на компромисс со сформированным, руководствуясь чувственной симпатией, а не только укрощать и обуздывать его, в том числе и в тех случаях, когда владение формой не связано с какими-либо трудностями. Чувство формы учит понимать и ее проблемы, заключающиеся в том, что начало и завершение музыкальной фразы, выверенная композиция картины, сценические ритуалы, такие, как смерть или свадьба героев, бесполезно пытаться оформить на основе произвола — сформированное не отвечает взаимностью формирующей форме. Но если заложенный в идею открытого жанра отказ от ритуалов — часто сам открытый жанр, как, например, рондо, достаточно конвенционален и позволяет избавиться от лжи необходимого, то эта идея становится тем более беззащитной перед лицом случайности. Созданное в духе номинализма произведение искусства должно стать произведением вследствие того, что оно полностью организует само себя, «снизу», поскольку принципы организации не «нахлобучиваются» на него сверху. Но ни одно слепо предоставленное самому себе произведение искусства не обладает той силой организации, которая очерчивает обязательные для него границы, — рассчитывать на то, что произведение можно одарить такой силой, значило бы поистине поверить в чудо. Спущенный с цепи номинализм ликвидирует, как и философская критика, обращенная против Аристотеля, всякую форму как пережиток духовного в-себе-бытия. Он приходит к буквальной фактичности, а она несовместима с искусством. Творчество такого беспримерного по своему формальному уровню художника, как Моцарт, показывает, в какой близости к номиналистскому распаду находятся его самые смелые и потому самые аутентичные создания в отношении формы. Характер произведения искусства как артефакта несовместим с постулатом его полного предоставления самому себе. В процессе создания произведений искусства, их «делания», они воспринимают тот момент устроенности, поставленности, момент «режиссуры», который невыносим для номиналистской чувствительности. В недостаточности открытых форм — ярким примером этого являются трудности, с которыми столкнулся Брехт при попытке написать убедительные финалы к своим пьесам, — историческая апория номинализма искусства достигает своего кульминационного пункта. Впрочем, не следует недооценивать качественного скачка в развитии общей тенденции в направлении к открытой форме. Открытые формы прошлого складывались на основе традиционных форм, которые они модифицировали, сохраняя от них, однако, не только общие очертания. Венская классицистская соната была хотя и динамичной, но закрытой формой, причем закрытость ее носила довольно сомнительный характер; рондо с его намеренно необязательной сменой рефрена и мелодических ходов, «куплетов», представляет собой явно открытую форму. Однако в ткани композиции различие было не столь значительным. От Бетховена до Малера «сонатное рондо» не выходило из употребления, оно трансплантировало сонатную форму в рондо, установив равновесие между игровым началом открытой формы и обязательностью закрытой.

Это могло произойти в силу того, что форма рондо не зависела всецело и буквально от случайности, а только приспособилась, в духе номиналистской эпохи и памятуя о гораздо более старинных круговых песнях, смене хора и солистов, к требованию необязательности в качестве устойчивой формы. Рондо заимствовало скорее принцип дешевой стандартизации, нежели динамично развивающуюся сонатную форму, динамика которой, несмотря на ее закрытость, не допускала типизации. Чувство формы, которое заставляло использовать в рондо непредвиденные, случайные ходы, по меньшей мере ради видимости, требовало гарантий, чтобы не взорвать жанр. Праформы в творчестве Баха, такие, как престо «Итальянского концерта», были более гибкими, менее окостеневшими, больше взаимодействующими друг с другом, чем принадлежащие к более поздней стадии развития номинализма рондо Моцарта. Качественный переворот произошел после того, как на место оксюморона открытой формы пришла техника, которая, не обращая внимания на жанры, руководствовалась номиналистской заповедью; парадоксальным образом результатом этого явилась еще большая закрытость, чем та, что наблюдалась у ее покладистых предшественников; номиналистская тяга к аутентичному противится игровым формам, видя в них отпрысков феодального дивертиссимента. Серьезные вещи у Бетховена носят буржуазный характер. Случайность перекидывается на характер формы. В конце концов, случайность является функцией возрастающей проработки формы. То, что внешне кажется находящимся на периферии, как, например, временное «сморщивание» объема музыкальных композиций, а также малые форматы лучших картин Клее, можно объяснить именно этим. Безропотное смирение перед временем и пространством сменяется перед лицом кризиса номиналистской формы полной индифферентностью. Action painting¹, неформальная живопись, алеаторика могли нагнетать чувство разиняции, безропотного смирения до крайних пределов — эстетический субъект освобождается от груза формирования, придания формы случайному по отношению к нему, который он уже отчаялся нести; это переносит ответственность за организацию как бы на само случайное. Но не следует торопиться записывать эту прибыль в свои бухгалтерские книги. Якобы отдистиллированная из случайного и гетерогенного закономерность формы остается для произведения искусства гетерогенной и необязательной; она чужда искусству, ибо носит буквальный характер. Статистика становится утешением при отсутствии традиционных форм. Эта ситуация включает в себя фигуру критики в свой адрес. Номиналистские произведения искусства постоянно нуждаются во вмешательстве руководящей и направляющей руки, которую они согласно своему принципу скрывают. В крайне деловую, трезво-практичную критику видимости проникает иллюзорное начало, может быть, столь же неизбежное, как и эстетическая видимость всех произведений искусства. Часто ощуща-

¹ Школа абстрактной живописи, использующая приемы разбрызгивания, нашлепывания красок и т. п. (англ.).

ется необходимость подвергнуть отбору в произведениях, являющихся результатом случайности, эти как бы стилизующие процедуры. *Corriger la fortune*¹ — принцип, ставший своего рода «мене, текел», символом несотступной угрозы для произведения, созданного в духе номинализма. У него нет иной *fortune*, кроме как судьбоносного очарования, из пут которого произведения искусства хотели бы вытащить себя, ухватившись за собственную косичку, с тех пор как они начали в эпоху античности процесс против мифа. Несравненным качеством Бетховена, музыка которого в не меньшей степени была заражена номиналистским мотивом, чем философия Гегеля, являлось то, что он связал с автономией, со свободой дошедшего до осмысления самого себя субъекта постулируемое проблематикой формы вмешательство. То, что с точки зрения предоставленного самому себе произведения искусства должно было выглядеть как насилие, он оправдывал содержанием произведения. Ни одно произведение искусства не заслуживает права называться таковым, если оно отстраняется от случайного в отношении к своему собственному закону. Ведь форма, согласно ее собственному понятию, — это всего лишь форма чего-то, и это что-то не имеет права становиться простой тавтологией формы. Но необходимость соотнесения формы с ее «другим» подтачивает форму; нуждаясь в гетерогенном, она не может стать тем по отношению к гетерогенному чистым, чем она как форма хочет быть. Имманентность формы в гетерогенном имеет свои границы. Несмотря на это, история всего буржуазного искусства на всем своем протяжении была не чем иным, как усилием, прилагаемым к тому, чтобы если не разрешить антиномию номинализма, то сформировать ее таким образом, чтобы создать на основе ее отрицания форму. В этом история нового искусства не просто аналогична истории философии, а буквально тождественна ей. То, что Гегель называл развертыванием истины, происходило и в сфере искусства.

<Конструкция; статика и динамика>

Требование соотносить номиналистский момент с объективацией, которой он в то же время сопротивляется, порождает принцип конструкции. Конструкция есть форма произведений, которая не дается им в готовом виде и не возникает на их основе, а рождается в результате их рефлексии посредством субъективного разума. Исторически понятие конструкции происходит от математики; в спекулятивной философии Шеллинга оно впервые было перенесено на конкретную почву — оно должно было привести к общему знаменателю диффузно случайное, рассеянное и потребность формы. Это очень похоже на понятие конструкции в искусстве. Поскольку оно не может больше полагаться на объективацию универсалий и все же,

¹ исправить оплошность судьбы (фр.).

согласно собственному понятию, является объективацией импульсов, то объективация функционализируется. По мере того как номинализм разрушал внешний покров форм, он перенес искусство на *plein air*¹, задолго до того, как это стало неметафорической программой. Такие мысли, как мысль об искусстве, были динамизированы. Вряд ли является несправедливым обобщением констатация того факта, что номиналистское искусство использует шанс на объективацию единственно в ходе имманентного становления, в силу процессуального характера всякого произведения. Между тем динамическая объективация, определение произведения искусства к бытию в самом себе, включает момент статичности. В конструкции динамика полностью превращается в статику — сконструированное произведение стоит на месте. Вследствие этого прогресс номинализма наталкивается на свою собственную оболочку. Литература была прототипом динамизации интриги, в музыке это было проведение темы. Старательное и не сознающее собственной цели, скованное действие стало в произведениях Гайдна объективной определяющей причиной того, что в качестве выражения субъективного юмора становится предметом апперцепции. Частная активность мотивов, которые преследуют свои интересы и верят заверению — как бы онтологическому осадку, — что именно благодаря этому они служат гармонии целого, явно напоминает манеры усердного, хитрого и узколобого интригана, потомка глупого дьявола; его глупость просачивается еще в подчеркнуто выразительные произведения динамичного классицизма, продолжая существовать и при капитализме. Эстетическая функция такого рода средств заключалась в том, чтобы динамически, посредством становления, посредством процесса, освобожденного от единичного, утвердить качество результата непосредственно установленное произведением искусства, его предпосылки. Это своего рода хитрость неразумия, которая разоблачает интригана в его узколобости; самовластный индивид становится его подтверждением. Необычайно живучая реприза в музыке также олицетворяет подтверждение и, как повторение, собственно говоря, неповторимого, в равной степени означает ограниченность. Интрига, проведение темы — все это не только субъективная деятельность, становление во времени для себя. В не меньшей степени они представляют в произведениях разнузданную, слепую и пожирающую себя жизнь. Бастионом, защищающим от нее, произведения искусства больше не являются. Любая интрига, в прямом и переносном смысле слова, говорит: так обстоят дела, такова ситуация за пределами произведения. В изображении такого «*comment c'est*»² ни о чем не подозревающие произведения проникаются своим «другим», их собственная сущность, движение к объективации, мотивируются этим гетерогенным началом. Это возможно потому, что интрига и разработка музыкальной темы, субъективные средства искусства,

¹ букв.: открытый воздух (фр.).

² «как обстоят дела» (фр.).

трансплантированные в произведения, принимают в них тот характер субъективной объективации, которым они обладают в реальности; они упрекают общественный труд в собственной ограниченности, иными словами, в своей потенциальной ненужности. Такая ненужность действительно является пунктом совпадения искусства с реальной жизнью общества. В тех формах, в которых «работали» и драма, и произведения сонатного жанра в буржуазную эпоху, будущи разложены на мельчайшие мотивы и конкретно воплощены посредством их динамического синтеза, звучит, даже в их самых возвышенных проявлениях, отголосок товарного производства. Взаимосвязь таких технических средств и методов с материальными, получившими развитие с началом мануфактурного периода, еще не освещена в достаточной мере, но совершенно очевидна. Однако с интригой и проведением темы общественная динамика входит в произведения не только как гетерогенная жизнь, но и как их собственный закон — произведения, созданные в духе номинализма, сами того не сознавая, были для самих себя *tableaux économiques*¹. Таково историко-философское происхождение нового юмора. Может быть, посредством бурлящей за пределами произведения активности воспроизводится жизнь. Это средство для достижения цели. Но оно порабощает все цели, пока само не становится целью, что поистине является абсурдным. В искусстве это повторяется в том, что интриги, разработки музыкальных тем, действия, а в низких жанрах — преступления, описываемые в криминальных романах, поглощают весь интерес. Решения же, принимаемые против них, на которые они нацелены, опускаются до уровня шаблона. Так общественная активность, жизнь общества, в силу своего собственного определения являющаяся деятельностью, направленной на достижение определенных целей, деятельностью «для чего-то», противоречит вышеназанному определению, становится глупой и бессмысленной для самой себя и смешной с точки зрения эстетического интереса. Гайдн, один из величайших композиторов, парадигматическим образом посредством формы своих финалов сделал неотъемлемым качеством произведений искусства ощущение ничтожности той динамики, усилиями которой эти финалы объективируются; то, что у Бетховена с полным основанием можно назвать юмором, принадлежит к тому же слою. Но чем больше интрига и динамика становятся самоцелью, скажем, интрига, построенная на материале вполне бессмысленного сюжета уже в «*Liaisons dangereuses*»², — тем смешнее становятся они и в искусстве, тем сильнее аффект, субъективно включенный в ткань этой динамики, перерастающий в ярость по поводу потерянного гроша, в момент равнодушия по отношению к индивидуации. Динамический принцип, от которого искусство долгие и настоячивее всего надеялось обрести состояние гомеостаза между всеобщим и особенным, переходит в протест. Он также освобождает

¹ экономические таблицы (фр.).

² «Опасные связи» (фр.).

ется от чар чувства формы, осязаемого как нечто нелепое и смехотворное. Этот опыт восходит к середине девятнадцатого столетия. Бодлер, в такой же степени апологет формы, как и лирик, воспевающий *le moderne*¹, выразил этот опыт в посвящении, предпосланном «*Le spleen de Paris*»², где он писал, что мог бы прерваться в любом месте, где будет угодно ему и читателю, «ибо я не привязываю свою строптивую волю к бесконечной нити, ненужно запутанной». То, что номиналистское искусство организовывало посредством становления, теперь, когда замечают намерение функции и расстраивают его, клеймится как излишнее и ненужное. Главный свидетель со стороны эстетики *l'art pour l'art*³ как бы складывается в произнесенной им фразе оружие — *его dégoût*⁴ переносится на динамический принцип, который произведение как в-себе-сущее отталкивает от себя. С этого времени закон любого искусства становится его антизаконом. Так же, как для буржуазного номиналистского произведения искусства статичная априорность формы явилась устаревшей, сегодня устарела и эстетическая динамика в соответствии со сформулированным Кюрнбергером, но пронизывающим каждую строчку, каждое стихотворение Бодлера опытом, свидетельствующим о том, что жизни больше нет. Положение не изменилось и в ситуации, переживаемой современным искусством. Связанный с процессом развития характер искусства становится объектом критики видимости, не только общеэстетической видимости, но и видимости, присущей прогрессу в рамках реальной неизменности. Процесс разоблачается как повторение; искусство должно стыдиться его. В модернизме зашифрован постулат искусства, которое больше не подчиняется принципу разделения между статикой и динамикой. Индифферентно относясь к господствующему клише развития, Беккет видит свою задачу в том, чтобы двигаться в бесконечно малом пространстве, в лишенной измерений точке. Этот эстетический принцип конструкции находился бы, как *il faut continuer*⁵, по ту сторону статики, а по ту сторону динамики — как шаг на месте, признание ее тщетности. В соответствии с этим все конструктивистские художественные технологии развиваются в направлении статики. Телосом динамики неизменного является только зло, только несчастье; творчество Беккета смотрит ему прямо в лицо. Сознание распознает ограниченность безграничного самодовлеющего процесса, видя в нем иллюзию абсолютного субъекта, общественный труд эстетически насмехается над буржуазным пафосом, реально соприкоснувшись с ненужностью труда. Конец динамике произведений искусства кладет как надежда на прекращение труда, так и угроза

¹ современная жизнь (фр.).

² *Baudelaire Charles. Le spleen de Paris. Lyrische Prosa, übertr. von D. Roser. München u. Eßlingen, 1960, S. 5 [Бодлер Шарль. Парижский сплин. Стихотворения в прозе].*

³ искусство для искусства (фр.).

⁴ отвращение (фр.).

⁵ необходимо продолжать (фр.).

смерти от замерзания, и то и другое объективно проявляются в динамике, сама она не может сделать такой выбор. Потенциал свободы, наблюдаемый в ней, в то же время парализуется общественным устройством и поэтому не является субстанциальным и для искусства. Отсюда и двойственность эстетической конструкции. Она так же может кодифицировать отречение ослабленного субъекта и абсолютное отчуждение в отношении предмета искусства, которое хотело прямо противоположного, как и предвосхитить образ примиренного состояния, которое было бы выше и статики, и динамики. Некоторая связь принципа конструкции с технократией позволяет подозревать, что он эстетически остается в полном подчинении у управляемого мира; но он же может и привести к рождению еще неизвестной эстетической формы, рациональная организация которой указывает на ликвидацию всех категорий администрирования вместе со всеми их отголосками и отражениями в искусстве.

<ОБЩЕСТВО>

<Двойственный характер искусства: fait social и автономия; к вопросу о фетишизме>

До эмансипации субъекта искусство бесспорно было в известном смысле более непосредственно социальным, чем после нее. Его автономия, обретение самостоятельности по отношению к обществу, было функцией сросшегося с социальной структурой буржуазного сознания свободы. Еще до того, как оно сформировалось, искусство, хотя внутренне и находилось в конфликте с властью общества и проявлениями этой власти в *mores*¹, противостояние это оно не использовало в своих целях, «для-себя». Конфликты возникали время от времени еще с той поры, когда платоновское государство вынесло свой приговор искусству, однако никто не формулировал идею искусства, в основе своей оппозиционного, и социальные контрольные механизмы действовали гораздо более непосредственно, чем в буржуазную эпоху, вплоть до наступления эпохи тоталитарных государств. С другой стороны, буржуазия интегрировала искусство гораздо более полно, чем это когда-либо делало общество прошлых эпох. Давление, оказываемое растущим номинализмом, все сильнее выталкивало скрытый, постоянно присущий искусству общественный характер наружу, обнажая его; в романе он несравнимо очевиднее, чем, скажем, в созданном в высоком стиле и дистанцированном от конкретных проблем общества рыцарском эпосе. Усвоение опыта, уже не скроенного по мерке априорных жанров, требование конституировать форму на основе этого опыта, «снизу», уже являются в чисто эстетическом отношении, независимо от содержания, «реалистическими». Уже не сублимируемое больше заранее принципом стилизации, отношение содержания к обществу, на основе которого оно возникает, становится прежде всего гораздо более прочным — и, главное, не только в литературе. Даже так называемые низкие жанры сторонились общества, причем там, где они, как аттическая комедия, избрали своей темой

¹ нравы (лат.).

гражданские отношения и события повседневности; бегство на ничейную землю — это не козлий прыжок Аристофана, а существенно важный момент его формы. Если искусство в одном из своих аспектов, как продукт общественного труда, совершаемого духом, всегда является *fait social*¹, то по мере своего обуржуазивания оно особенно ярко проявляет это свое качество. Оно трактует отношение артефакта к эмпирическому обществу как предмет; в начале этого развития стоит «Дон-Кихот». Но общественный характер искусство приобретает не только вследствие модуса своего создания, в рамках которого концентрируется диалектика отношений между производительными силами и производственными отношениями, не в силу общественного происхождения его тематического, сюжетного содержания. В гораздо большей степени оно становится общественным явлением благодаря своей оппозиции обществу, причем эту позицию оно занимает, только став автономным. Кристаллизуясь в себе как самостоятельно развившееся явление, не угождающее существующим в обществе нормам и не квалифицирующее само себя как «общественно полезное», искусство критикует общество самим фактом своего существования, будучи осуждено пуританами всех мастей. В искусстве нет ничего чистого, сформированного согласно имманентному ему закону, что не высказывало бы бессловесной критики, что не обличало бы того унижения, которое несет с собой ситуация, развивающаяся в сторону тотального общества обмена — в нем все существует только для «другого». Асоциальным в искусстве является определенное отрицание определенного общества. Разумеется, в результате своего отказа от общества, который равносителен сублимации (трансформации влечений) посредством закона формы, автономное искусство точно так же напрашивается на роль проводника идеологии — находясь на расстоянии от общества, от которого его охватывает ужас, оно оставляет его в покое. Это также нечто большее, чем просто идеология, — общество представляет собой не только отрицательное явление, которое осуждает эстетический закон формы, но и при всей своей сомнительной внешней форме воплощение производящей и воспроизводящей себя жизни людей. От этого момента искусство могло освободиться в столь же малой степени, как и от момента критики, пока процесс, протекающий в обществе, не проявил себя как процесс самоуничтожения; и не во власти искусства, как явления безоценочного, не выносящего приговоров, намеренно отделить одно от другого. Такая чистая производительная сила, как сила эстетическая, освобожденная в свое время от диктата чуждых ей законов, является объективно противоположностью силы скованной, но она также представляет собой парадигму рокового действия ради самого действия. Только благодаря присущей ему силе сопротивления обществу искусство продолжает жить; не овеществленное, оно становится товаром. Искусство привносит в общество не коммуникацию с ним, а нечто очень опосредованное, проявляющееся лишь косвенным путем — сопро-

¹ социальный факт (*фр.*).

тивление, в рамках которого в силу внутриэстетического развития воспроизводится общественное развитие, причем искусство не подражает ему. Радикальный «модерн» сохраняет имманентность искусства под страхом его самоликвидации таким образом, что общество допускается в искусство лишь в виде неясного, туманного, словно увиденного во сне образа, во сне, с которым сравнивали произведения искусства прошлого. Ничто общественное не отражено в искусстве непосредственно, в том числе и там, где оно претендует на это. В наши дни общественно ангажированный Брехт, стремясь как-нибудь дать своей позиции возможность художественного выражения, вынужден был отдалиться от общественной реальности, на отображение которой и были нацелены его пьесы. Ему пришлось прибегнуть к поистине иезуитским ухищрениям, чтобы, как он писал, представить социалистический реализм в таком виде, будто он избежал застенков инквизиции. Музыка выбалтывает секреты всякого искусства. Так же как музыка отражает общество, его развитие и его противоречия, которые предстают в ее произведениях в виде туманных образов, напоминающих тени, — хотя они и говорят, но нуждаются в идентификации, так же обстоит дело и с отражением общества во всяком искусстве. Там, где искусство, казалось бы, отражает картину этого общества, оно предстает в виде некоего «как если бы». Китай Брехта, в силу совершенно противоположных мотивов, не менее стилизован, чем шиллеровская Мессина. Все моральные оценки, дававшиеся персонажам романов или драм, были недействительными, даже если они были справедливы в отношении прообразов; дискуссии на тему, имеет ли право положительный герой обладать отрицательными чертами, остаются такими же бессмысленными, какими они выглядят в глазах человека, не подпавшего под их влияние. Форма действует подобно магниту, который упорядочивает элементы эмпирии таким образом, что выводит их из контекста их внеэстетической экзистенции, — только так они могут овладеть внеэстетической сущностью. В практике же индустрии культуры, наоборот, рабское преклонение перед эмпирическими деталями, не знающая пробелов и разрывов видимость фотографической точности еще успешнее соединяется с идеологической манипуляцией в результате использования этих элементов. Общественным в искусстве является его имманентное движение против общества, а не заявленная им во всеуслышание позиция. Его исторически сложившаяся манера поведения отталкивает от себя эмпирическую реальность, частью которой произведения искусства тем не менее являются как вещи. Если произведения искусства и свойственна какая-то общественная функция, то она заключается именно в их нефункциональности. В силу своего отличия от заколдованной реальности они негативно олицетворяют состояние, в котором то, что существует, находит подобающее ему место, свое собственное. Чудо искусства — расколдовывание. Его общественная сущность нуждается в двойной рефлексии — относительно его для-себя-бытия и его связей с обществом. Его двойственный характер обнаруживается во всех его проявлениях; они меняются и противоречат сами себе. Оп-

равданны выдвигающиеся в адрес программы *l'art pour l'art*, которую социально прогрессивные критики нередко связывают с политической реакцией, упреки в фетишизме, проявляющемся в понятии чистого, самодовлеющего произведения искусства. Верно в них то, что произведения искусства, продукты общественного труда, подчиняющиеся своему закону формы или создающие его, герметически замыкаются в себе, отгораживаясь от того, чем они сами являются. В этом плане любое произведение искусства могло бы стать жертвой приговора ложного сознания и причислено к идеологии. Формально, независимо от того, что они говорят, произведения являются идеологией в том отношении, что они априори объявляют духовное явление, независимым от условий его материального производства и в силу этого принадлежащим к вещам более высокого порядка, вводя в заблуждение относительно древней вины в разделении между физическим и умственным трудом. То, что вследствие этой вины стало явлением более высокого порядка, ею же и принижается. Поэтому произведения, обладающие истиной, не исчерпываются понятием искусства; такие теоретики *l'art pour l'art*, как Валери, обращали на это внимание. Но со своим обремененным виной фетишизмом произведения искусства расстаться не удастся, так же как и всем, на ком тяготеет вина; ведь в мире, полностью социально опосредованном, ничто не стоит в стороне от контекста его вины. Однако условием существования истины произведений искусства, которая является также их общественной истиной, выступает фетишизированный характер. Принцип бытия-для-другого, внешне выглядящий как противоположность фетишизма, — принцип обманчивый, в котором прячется замаскированное господство. За отсутствие господства может ручаться только одно — то, что не вписывается в систему власти; за хиреющую потребительскую стоимость — бесполезное. Произведения искусства являются наместниками уже не обезображенных обменом вещей, изделий, созданных человечеством, не обесцещенным погоней за прибылью и ложными потребностями. В рамках тотальной видимости видимость их в-себе-бытия является маской истины. Намешка Маркса над смехотворно низкой платой, которую Мильтон получил за свой «Потерянный рай», который тем самым не проявил себя на рынке как общественно полезный труд¹, представляет собой в качестве уличающего свидетельства против этого труда сильнейшую защиту искусства от его буржуазной функционализации, которая находит свое продолжение в тех, чуждых всякой диалектики проклятиях, которыми осыпает искусство общество. Освобожденное общество отрешилось бы и от иррациональности своих *faux frais*², и от связанной с пользой рациональностью отношений средств и цели. Это зашифровано в искусстве, представляя собой его общественную боеголовку. Если одним из исторических корней искусства являются маги-

¹ См.: Маркс К. Теории прибавочной стоимости. Приложения // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 26, ч. I. С. 410.

² ложные издержки (фр.).

ческие фетиши, то фетишизм остается примесью, присутствующей в произведениях искусства, которая возникает на основе товарного фетишизма. Произведения не могут ни избавиться от него, ни отрицать; и в общественном отношении выразительный момент видимости, присущей произведениям искусства, как корректив представляет собой органон истины. Произведения искусства, которые не столь фетишистски настаивают на своей непротиворечивости, целостности и гармоничности, словно они являются абсолютом, чем они быть не могут, изначально обесценены, ненужны и бесполезны; похоже, однако, что дальнейшее существование искусства становится затруднительным, как только оно осознает свой фетишизм и — как это происходит с середины девятнадцатого столетия — упорно держится за него. Оно не может оправдать своего ослепления, без него искусства не было бы. Это превращает его в апорию. За ее рамки выходит не что иное, как усмотрение рациональности ее иррациональности. Произведения искусства, стремящиеся избавиться от фетишизма посредством реального, в высшей степени сомнительного политического вмешательства в жизнь общества, в результате неизбежного и тщетно восхваляемого упрощения регулярно запутываются в противоречиях ложного сознания по отношению к обществу. В практике «короткого дыхания», которой они слепо отдаются, продлевается их собственная слепота.

<Рецепция и производство>

Объективация искусства, в глазах общества выглядящая как его фетишизм, в общественном отношении является продуктом разделения труда. Поэтому отношение искусства к обществу не следует искать главным образом в сфере его рецепции (восприятия). Отношение это предшествует рецепции и формируется в сфере производства. Интерес к расшифровке обществом искусства надлежит направить именно сюда, а не довольствоваться выявлением и классификацией воздействий, которые зачастую в силу общественных причин совершенно отличаются от произведений искусства и их объективного общественного содержания. Человеческие реакции на произведения искусства с незапамятных времен носят в высшей степени опосредованный характер, а не соотносятся с предметом искусства непосредственно; сегодня они опосредуются всей реальностью общества. Исследования художественного воздействия не доходят до понимания искусства как явления общественного, равно как оно вовсе не вправе диктовать искусству нормы — право, которое такие исследования узурпируют, действуя в духе позитивизма. Гетерономия*, которая в результате нормативного изменения рецептивных феноменов искусства была бы несправедливо приписана искусству, превзошла бы в качестве идеологических пут все идеологическое, что может быть присуще его фетишизации. Искусство и общество соединяются в содержании, а не в том, что является внешним по отношению к произведе-

нию искусства. Это связано также с историей искусства. Коллективизация индивида происходит за счет общественных производительных сил. В истории искусства реальная производительная сила возвращается в силу присущей ей собственной жизни к производительным силам, порожденным искусством и впоследствии обособившимся от него. На этом основано напоминание о бренности средствами искусства. Оно сохраняет и представляет это бренное, преходящее, изменяя его, — в этом общественное объяснение временного ядра искусства. Воздерживаясь от практики, искусство становится схемой общественной практики — всякое аутентичное произведение искусства внутренне меняется. Если, однако, общество благодаря идентичности сил и отношений проникает в сферу искусства, чтобы исчезнуть в нем, искусство, наоборот, хотя бы и самое передовое, содержит в себе тенденцию к обобществлению, к социальной интеграции. Только интеграция эта, вопреки клишеобразным восторгам в честь прогресса, подтвержденная задним числом, не приносит искусству благословенного статуса законности. В большинстве случаев рецепция «стачивает» те места, где определенное неприятие искусством общества проявлялось особенно заметно. Произведения, как правило, оказывают критическое воздействие в эпоху своего появления на свет; позже они, не в последнюю очередь из-за изменившихся отношений, нейтрализуются. Нейтрализация — это цена, уплачиваемая искусством обществу за эстетическую автономию. Но если произведения искусства погребают в пантеоне образовательных, духовных ценностей, тем самым наносится ущерб им самим, содержащейся в них истине. В управляемом мире нейтрализация универсальна. Когда-то сюрреализм бунтовал против фетишизации искусства как особой сферы, но как искусство, которым он все же был, он был вытеснен за рамки протеста, совершаемого в «чистой» форме. Художники, для которых, как для Андре Массона, например, качество *reinture*¹ не имело решающего значения, установили своего рода компромисс между скандалом и общественной рецепцией. Наконец, Сальвадор Дали стал *society*² художником второго ранга, Ласло или Ван Донгеном поколения, которое, испытывая неясное чувство утвердившегося на десятилетия состояния кризиса, льстило себя надеждой, что оно творит «*sophisticated*»³ искусство для избранных. Тем самым была обеспечена ложная посмертная жизнь сюрреализма в памяти грядущих поколений. Современные течения искусства, в которых содержания, врывавшиеся в произведения, производили шокирующее впечатление, разрушали закон формы, были изначально обречены на то, чтобы заключить пакт с миром, быть в сговоре с ним, ощущая несублимированную материальность как что-то родное, близкое, домашне уютное, как только удалено жало, которым искусство язвило окружающую реальность. В век тотальной нейтрализации, разумеется, начинается ложное при-

¹ живопись (*фр.*).

² светский (*англ.*).

³ утонченный, изощренный (*англ.*).

мирение с действительностью и в сфере радикально абстрактной живописи — беспредметные изображения годятся для того, чтобы стать настенными украшениями в эпоху нового благосостояния. Снижается ли в результате этого присущее произведениям качество, неизвестно; воодушевление, с которым реакционеры подчеркивают эту опасность, говорит против этого. В действительности было бы совершенно в духе идеализма локализовать отношение между искусством и обществом только в сфере общественных структурных проблем, как социальное опосредованных. Двойственный характер искусства, сочетающего в себе автономию и *fait social*, вновь и вновь выражается в значительных зависимостях и конфликтах обеих сфер. Часто непосредственно общественно-экономические факторы вторгаются в область художественного производства; в наши дни это происходит в результате долговременных договоров, заключающихся живописцами с торговцами произведениями изобразительного искусства, которые способствуют развитию того, что на языке художественных промыслов зовется собственным тоном, собственной манерой, а в жаргонно озорном словоупотреблении — фокусом, хитрой проделкой, финтом. То, что немецкий экспрессионизм в свое время так быстро сошел со сцены, видимо, имеет свои художественные причины в конфликте между идеей произведения, к созданию которого экспрессионизм еще стремился, и специфической идеей абсолютного крика. Произведения экспрессионизма вполне удались не без предательства с его стороны. Он продолжал участвовать «в игре», повторяя, что жанр политически устарел; происходило это в то время, когда его революционный импульс не смог реализоваться, а Советский Союз начал преследовать радикальное искусство. Не следует, однако, закрывать глаза на то обстоятельство, что авторы не воспринятого тогдашней публикой художественного движения — воспринято оно будет лишь через сорок—пятьдесят лет — вынуждены были жить и, как говорят в Америке, *to go commercial*¹; это можно было бы продемонстрировать на примере большинства немецких писателей-экспрессионистов, переживших Первую мировую войну. Социологически судьба экспрессионизма убеждает в примате буржуазного профессионального понятия над чистой потребностью выражения, которая, при всей ее наивности и опошленности, вдохновляла экспрессионистов. В буржуазном обществе художники, как и все создатели духовной продукции, вынуждены продолжать заниматься избранным родом деятельности, раз уже они в свое время заявили о себе как художники. Отслужившие свое экспрессионисты, выйдя в отставку, довольно охотно подыскивали многообещающие темы, имеющие хождение на рынке. Недостаток внутреннего побуждения к художественному производству, сопряженный с одновременным экономическим принуждением, заставляющим продолжать это производство, сообщается изделию, проявляясь в форме его объективного равнодушия и безразличия.

¹ заниматься коммерцией, уйти в коммерцию (англ.).

<Выбор материала;
художественный субъект;
отношение к науке>

Под слоем опосредований искусства и общества лежит еще пласт материального опосредования, заключающийся в обработке открыто или завуалированно общественных предметов, самый поверхностный и обманчивый. Мысль о том, что наглядно изображение носильщика угля в общественном отношении априори значит больше, чем изображение без пролетарских героев, попугайски повторяется только там, где искусство, в соответствии с народно-демократическим словоупотреблением, вовлекается в реальность как воздействующий на общество фактор, неукоснительно выполняя поставленную перед ним задачу «формирования общественного мнения», и целиком подчиняется целям реальности, главным образом ради увеличения объема художественного производства. Идеализированный носильщик угля Менье со всем его реализмом вписался в ту буржуазную идеологию, которая покончила с тогда еще заметным пролетариатом именно вследствие того, что признавала и за ним прекрасные человеческие качества и благородный физический облик. Неприкрашенный натурализм часто сходится с подавленным, говоря языком психоанализа, анальным наслаждением, с деформированным буржуазным характером. Он легко произрастает на почве нищеты и упадка, которые он же и бичует; Золя, как и авторы литературы «крови и почвы», прославлял плодородие и использовал антисемитские клише*. В материальном, тематическом слое произведения невозможно провести границу между агрессивностью и конформизмом обвинений. В указаниях к исполнению, которыми были снабжены ноты хоровых песен агитпропа, исполнявшихся безработными, говорилось — пение должно быть безобразным; играя около 1930 года роль документа, удостоверяющего позицию исполнителя, такой хор вряд ли свидетельствовал о наличии прогрессивного сознания; но никогда не было ясно, обличает ли такая художественная позиция, призывающая исполнителя к горлодерству и грубости, реальные горлодерство и грубость, или же отождествляет себя с ними. Обличение было бы по плечу только тому, чем пренебрегает свято верящая в «материал» социальная эстетика, формообразованию. В общественном отношении решающую роль в произведениях искусства играет то, что выражает их содержание посредством их формальных структур. Кафка, в творчестве которого реалии монополистического капитализма изображены лишь мельком, вскользь, увиденные словно «издалека», рисуя подонков администрируемого, управляемого мира, вернее и сильнее запечатлел то, что становится уделом людей, находящихся в тотальном плену у общества, чем романы о коррумпированных индустриальных трестах. То, что форма является вместилищем общественного содержания, конкретизируется у Кафки в языке. Его трезвая, конкретно-вещная фактура часто напоминает манеру Клейста, и читатели, способные пони-

мать Кафку, стоящие по своему развитию вровень с ним, заметили противоречие между трезвым изображением и выбивающимися из его рамок в силу их воображаемого характера процессами. Но этот контраст становится продуктивным не только благодаря тому, что он на угрожающе близкое расстояние подходит к изображению невозможного путем квазиреалистического описания. Тем не менее для ангажированного слуха чересчур виртуозная критика реалистических черт кафкианской формы имеет свой общественный аспект. Посредством некоторых из этих черт Кафка, вполне возможно, подгоняется под идеал порядка, простой жизни и скромной работы на предоставленной должности, что в свою очередь является маскировкой социальной репрессии. Языковое обличье именно-такого-и-никакого-другого-бытия является средством, с помощью которого общественное принуждение становится явлением. Назвать его Кафка благоразумно остерегается, словно в противном случае чары общества, несущие с собой принуждение, развеются, те чары, пронизывающие каждую клеточку творчества Кафки и определяющие характер его пространства, чары, которые не могут стать темой творчества как его априорное начало. Язык Кафки представляет собой органон того сочетания позитивизма и мифа, общественная природа которого полностью стала ясной только теперь. Овеществленное сознание, предполагающее и подтверждающее неизбежность и неизменность сущего, является в качестве наследника старого очарования новой формой мифа о неизменном, вечно постоянном. Эпический стиль Кафки, при всем своем архаизме, является мимесисом овещствления. В то время как его творчество вынуждено отказаться от трансцендирования мифа, оно выделяет контекст ослепления общества посредством «как?», средствами языка. В информации, сообщаемой им, наличие сумасбродства, граничащего с безумием, столь же закономерно и естественно, как и в обществе. Социально немymi являются произведения, которые выполняют свой долг, вновь отражая *tell quel*¹ общественные явления, о которых они ведут речь, ставя себе в величайшую заслугу такой обмен материалом со второй природой, как отражение. Художественный субъект в-себе, по своей природе — явление общественное, а не частное. Он ни в коем случае не становится общественным вследствие насильственной коллективизации или выбора материала. В век репрессивного коллективизма искусство обладает силой сопротивления компактному большинству, которое стало критерием ценности предмета искусства и его общественной истины, силой, представленной в лице одинокого и незащитного производителя, причем это вовсе не исключает коллективных форм художественного производства, таких, например, как проектировавшиеся Шёнбергом композиторские ателье. В то время как художник в процессе своего производства всегда относится негативно к собственной непосредственности, он бессознательно повинуетя общественному всеобщему — при всякой удачной поправке ему через плечо заглядывает общий

¹ в том же виде; в том же состоянии; такой, какой есть (*фр.*).

субъект, который еще не удался. Категории художественной объективности развиваются вместе с процессом общественной эмансипации, в ходе которой предмет в силу своего собственного внутреннего импульса освобождается от общественного соглашения и контроля. При этом произведения искусства не должны оставаться в сфере такой расплывчатой и абстрактной всеобщности, какой является классицизм. Расколотость и тем самым конкретное историческое состояние гетерогенного по отношению к ним есть условие их существования. Их общественная истина связана с тем, что произведения открываются навстречу этому содержанию. Содержание это становится их материалом, который они воплощают в образной форме, равно как их закон формы не заглаживает трещину, а, требуя сформировать ее, делает ее неотъемлемым свойством произведения. Насколько существенно — и до сих пор еще неясное — участие науки в развертывании художественных производительных сил, насколько глубоко проникает общество в сферу искусства благодаря именно тем методам, которые почерпнуты из арсенала науки, в настолько же незначительной степени художественное производство, пусть даже это производство на базе интегрального конструктивизма, является научным. Все научные находки теряют в рамках художественного производства характер дословности — такой вывод можно сделать на примере модификации законов оптической перспективы в живописи и естественных отношений обертонов в музыке. Когда запуганное техникой искусство стремится законсервировать занимаемое им местечко, сообщая во всеуслышание о своем переходе в сферу науки, оно недооценивает значения науки в эмпирической реальности. С другой стороны, эстетический принцип, как это было по вкусу иррационализму, не должен противопоставляться наукам как нечто священное и неприкосновенное. Искусство — это не факультативное, необязательное дополнение к науке, а готовая к сопротивлению, критически настроенная по отношению к науке сила. То, в чем можно упрекнуть современные гуманитарные науки (науки о духе), например в недостатке в них духа, видя в нем их имманентную недостаточность, это почти всегда оказывается в то же время недостатком эстетического чувства. Не зря общепризнанная, официальная наука приходит в ярость, раздражена тем, что в сфере ее компетенции действуют факторы, которые она относит к искусству, чтобы не испытывать никаких помех в своей собственной деятельности; то, что человек имеет литературные способности, может писать, делает его подозрительным с точки зрения науки. Грубость и примитивность мышления — это неспособность дифференцированно подходить к предмету, а дифференцированность представляет собой эстетическую категорию, как и категорию познания. Науку и искусство невозможно сплавить воедино, но действующие в обеих сферах категории не отличаются друг от друга абсолютно. Конформистское сознание, наоборот, хочет этого, с одной стороны, будучи не в силах провести различие между данными видами категорий, а с другой — не желая понять, что в неидентичных сферах действуют идентичные силы. Это имеет не меньшее моральное зна-

чение. Брутальность в отношении вещей потенциально означает брутальность по отношению к людям. Грубость, жестокость, субъективное ядро зла априори отрицается искусством, неотъемлемым элементом которого является идеал тщательно сформированного, — именно в этом, а не в провозглашении моральных тезисов или в достижении морального воздействия и состоит участие искусства в морали, что связывает его с более достойным человека обществом.

<Искусство как образ поведения>

Общественные конфликты, классовые отношения выражаются в структуре произведений искусства; политические позиции, с которыми соотносятся произведения искусства, напротив, являются эпифеноменами (побочными явлениями), в подавляющем большинстве случаев за счет тщательной проработки произведений искусства и в конечном счете содержащейся в них общественно значимой истины. Умонастроение, образ мысли и взгляды это мало затрагивает. Можно спорить о том, насколько активно аттическая трагедия, в том числе и трагедия Еврипида, принимала участие в бурных социальных конфликтах эпохи; однако направление тенденции развития трагической формы в ее отношении к материалам мифов, освобождение от магической власти судьбы и рождение субъективности так же свидетельствует об общественной эмансипации от пут феодально-семейных отношений, как в коллизии между мифологическим укладом жизни и субъективностью, об антагонизме между связанной с судьбой властью и проснувшейся и достигшей совершеннолетия гуманностью. То, что исторически-философская тенденция, как и вышеупомянутый антагонизм стали априорностью формы, а не рассматриваются только в материальном плане, придает трагедии ее общественную субстанциальность, — общество предстает в ней тем аутентичнее, чем менее это входит в намерения автора. Партийность, являющаяся добродетелью произведений искусства в не меньшей степени, чем добродетелью людей, живет в глубинных пластах произведений, где общественные антиномии становятся диалектикой форм, и в то время как художник посредством синтеза произведения помогает им обрести язык, они выполняют свою общественную функцию; даже Лукач в поздний период своей деятельности был вынужден прийти к такого рода соображениям. Формообразование, которое артикулирует бессловесные и немые, лишённые языка противоречия, тем самым обретает черты практики, которая не только стремится убежать от практики реальной; она удовлетворяет понятию самого искусства как определенного образа поведения. Искусство является формой практики и не должно извиняться за то, что оно не действует прямо, непосредственно; даже если бы оно захотело этого, оно не смогло бы этого сделать, политическое воздействие — вещь в высшей степени сомнительная для искусства, в том числе и для так называемого ангажиро-

ванного. Общественные позиции и взгляды художников могут осуществлять свои функции при вторжении в конформистское сознание, однако в процессе создания и развития произведений они отступают на задний план. Об истине, содержащейся в произведениях Моцарта, ничего не говорит тот факт, что он, узнав о смерти Вольтера, высказал немало чудовищных и отвратительных мыслей. В эпоху появления произведений искусства на свет, разумеется, нельзя абстрагироваться от того, чего они хотят, что входит в их намерения; тот, кто ценит Брехта единственно за его художественные достоинства, также далек от верной интерпретации его творчества, как и тот, кто судит о его значении на основании высказанных им тезисов. Имманентность общества в произведении представляет собой существенное общественное отношение искусства, а не имманентность искусства в обществе. Поскольку общественное содержание искусства расположено не вне его *principium individuationis*, а является достоянием процесса индивидуации, в свою очередь носящего социальный характер, собственная общественная сущность искусства скрыта от него и постигается лишь в результате его интерпретации.

<Идеология и истина>

Однако и в тех произведениях искусства, которые до самых глубинных слоев пропитаны идеологией, может утвердиться содержание истины. Идеология, как общественно необходимая видимость, в рамках этой необходимости всегда приобретает искаженную форму истинного. Порогом, отделяющим общественное осознание природы эстетики от невежественно-банальных представлений, является то, что идеология осмысливает общественную критику идеологической стороны произведений искусства, а не повторяет ее, как попугай. Образцом художника, чье по своим интенциям насквозь идеологическое творчество содержит истину, является Штифтер*. Идеологическим является не только отобранный с консервативно-реставрационных позиций материал его произведений и *fabula docet*¹, но и объективистский метод обращения с формой, благодаря которому внушается мысль о «нежной», деликатной, хрупкой вплоть до микроскопически малых ее элементов эмпирии, о полной смысла, правильной жизни. Именно поэтому Штифтер стал кумиром буржуазии, всеми своими помыслами обращенной в прошлое, видя в нем воплощение всего достойного и благородного. Те социальные слои, которые создали ему исключительную популярность, окружив его ореолом писателя для посвященных, покидают арену общественной жизни, утрачивая свою былую респектабельность и вес. Но этим о Штифтере не сказано последнее слово, умиротворенность и миролюбие его творчества, особенно в его поздней стадии, утрированы. Объективность превращается в зас-

¹ букв.: басня учит (лат.).

тившую маску, жизнь, прихода которой ждали как чуда, становится враждебным человеку, отталкивающим ритуалом. Сквозь эксцентричность среднего, промежуточного проглядывает замалчиваемое и обогланное страдание отчужденного субъекта и невозможность смягчить, умиротворить сложившуюся ситуацию. Зрелая проза Штифтера залита блеклым и тусклым светом, словно она проявляет аллергическую реакцию на то счастье, которое дарит человеку буйство красок; его проза как бы низводится до уровня графики в результате исключения из нее всего того беспокоящего и неприятного, что связано с социальной реальностью, которая так же несовместима с умонастроением и идейной позицией автора, как и с априорными принципами эпического прозаического повествования, которые он судорожно перенял у Гёте. То, что происходит вопреки намерениям этой прозы в результате разрыва между ее формой и обществом, уже достигшим стадии капитализма, становится неотъемлемым элементом ее выражения. Идеологическое перенапряжение косвенно дает произведению возможность обрести неидеологическое содержание истины, ставя его выше всей той литературы, что проповедует утешение и предается старательному живописанию уединенного существования на лоне природы, придавая ему аутентичное качество, которым так восхищался Ницше. Он, впрочем, является парадигматической фигурой, образцом того, насколько мало интенция автора, даже непосредственно воплощенный или представленный произведением искусства смысл, совпадает с объективным содержанием; у Ницше содержание поистине является отрицанием смысла, но оно не было бы таким, если бы произведение искусства ошибалось в его оценке и сняло бы его впоследствии благодаря своей собственной структуре. Утверждение становится шифром отчаяния, и самая чистая, самая беспримесная негативность содержания заключает, как у Штифтера, каплю утверждения. То сияние, которое сегодня излучают произведения искусства, накладывающие табу на всяческое утверждение, представляет собой проявление ineffable¹ средствами утверждения, восхождения несуществующего, выглядящего так, словно оно на самом деле существует. Его претензии на существование затухают в сфере эстетической видимости, однако то, что не существует, чего нет, обещается благодаря самому факту своего появления. Соотношение существующего и несуществующего является утопическим образом искусства. Будучи оттесненным в сферу абсолютной негативности, искусство именно в силу этой негативности не является чем-то абсолютно негативным. Антиномичная сущность утверждающего остатка сообщается произведениям искусства не в результате их отношения к сущему, выступающему в виде общества, а усваивается ими имманентно, освещая их неясным, сумеречным светом. Никакая красота сегодня не может избежать вопроса, на самом ли деле она прекрасна и не обретаена ли она хитростью, с помощью не знающего процесса развития утверждения. Отвращение к художественному промыслу, художественному ремес-

¹ невыразимое, неизреченное (*фр.*).

лу есть в измененной форме проявление нечистой совести искусства вообще, которая дает знать о себе при звуке любого аккорда, при виде любой краски. Общественной критике искусства нет необходимости ощупывать его только извне — она возникает на основе внутриэстетических формирований. Повышенная чувствительность эстетического чувства асимптотически приближается к общественно мотивированной чувствительности, направленной против искусства. — Идеология и истина искусства относятся друг к другу не так, как агнец и козлища. В искусстве одно не существует без другого, и эта взаимность, эта обоюдность так же соблазняет употребить во зло идеологию, как она же побуждает к полному отказу от прошлого в стиле «сплошной вырубки». Лишь один шаг отделяет утопию тождественного себе самому бытия произведений искусства от зловония небесных роз, которыми искусство, а в соответствии с шиллеровской тирадой женщины, осыпает земную жизнь. Чем бесстыднее общество переходит к тотальности, в рамках которой оно всему, в том числе и искусству, уделяет надлежащее место, тем резче и полнее оно поляризуется, распадаясь на сферы, в одной из которых властвует идеология, а в другой — протест; и эта поляризация вряд ли идет обществу на пользу. Абсолютный протест сужает его возможности и внезапно меняет свою направленность, обращаясь к своему собственному *raison d'être*¹, идеология же разжижается, превращаясь в жалкую и авторитарную копию реальности.

[Вина]

В воскресшей после катастрофы культуре искусство, благодаря одному лишь своему существованию, прежде всего через свое содержание, полностью воспринимает момент идеологии. Свое неприятие уже совершившегося и угрожающего в будущем ужаса искусство обрекает на цинизм; и там, где оно занимает определенное отношение к нему, искусство сворачивает с дороги, уклоняясь от встречи. Его объективность подразумевает холодность по отношению к реальности. В результате этого искусство деградирует, превращаясь в сообщника того же самого варварства, в которое оно впадает в не меньшей степени, чем там, где оно жертвует объективацией и вступает в игру непосредственно, когда это вызвано полемической ангажированностью. Всякое произведение искусства сегодня, в том числе и радикальное, имеет свой консервативный аспект; его существование помогает упрочить сферы духа и культуры, чье реальное бессилие и пособничество принципу беды и несчастья выступают во всей своей наготе. Но это консервативное начало, сильнее проявляющееся, вопреки тенденции к социальной интеграции, в наиболее продвинутых, авангардистских произведениях, чем в «умеренных», заслуживает не только того, чтобы погибнуть,

¹ букв.: «смысл существования», разумное основание, смысл (*фр.*).

быть уничтоженным. Единственно постольку, поскольку дух, в своем самом прогрессивном содержании, выживает и продолжает действовать и развиваться, и возможно вообще сопротивление всевластию общественной тотальности. Человечество, которому идущий дорогой прогресса дух не завещал того, что оно намеревается ликвидировать, погрязло бы в том варварстве, которое неминуемо воспрепятствует разумному обустройству общества. Искусство, которое еще остается терпимым в управляемом мире, воплощает то, что не поддается установлению и устройению и что тотальное устройство подавляет. Современные греческие тираны знали, почему они запрещали пьесы Беккета, в которых ни одно слово не имело отношения к политике. Асоциальность становится социальным узаконением искусства. Ради примирения с миром подлинные произведения должны изгладить всякий след упоминания о примирении. Тем не менее единство, из которого еще не проистекает диссоциация, невозможно без старого как мир примирения. Произведения искусства априори отягощены виной перед обществом, причем любое из них, заслуживающее этого названия, стремится искупить свою вину. Возможность выживания они обретают благодаря тому, что их усилия по созданию синтеза также представляют собой непримиримость. Без синтеза, который противопоставляет произведение искусства, как явление автономное, реальности, ничто не избежало бы ее чар; принцип отделения духа, распространяющий вокруг себя это очарование, в то же время разрывает его, развеивает, обуславливая вместе с тем его существование.

<О рецепции нового искусства>

То, что номиналистская тенденция искусства в своем крайнем проявлении, в отказе от изначально заданных категорий порядка, влечет за собой социальные последствия, очевидно на примере позиции, занимаемой врагами нового искусства, вплоть до Эмиля Штайгера*. Их симпатия к тому, что на их языке зовется идеалом, образцом, является симпатией, имеющей непосредственное отношение к общественной, особенно сексуальной, репрессии. Связь социально-реакционной позиции с ненавистью к художественному «модерну», очевидная для анализа покорного авторитету характера, документируется фактами старой и новой фашистской пропаганды и подтверждается также данными эмпирических социальных исследований. Ярость против многого разрушения священных и именно поэтому уже вовсе не воспринимаемых культурных ценностей является маскировкой реально разрушительных желаний людей, охваченных негодованием. Господствующему в обществе сознанию то сознание, которое хотело бы подойти к ситуации иначе, путем уклонения от всего устоявшегося, от всего, что затвердело и окаменело, всегда представляется хаотичным. Эти негодующие регулярно громче всего поднимают свой голос против анархии нового искусства, с которым тоже еще многое далеко не ясно,

сами себя вводя в заблуждение в результате грубых ошибок на простейшем информационном уровне, которыми обусловлено незнание того, что является предметом ненависти; с такими людьми невозможно разговаривать еще и потому, что они абсолютно не хотят сначала как следует ознакомиться с тем, что они заранее решили отвергнуть. Бесспорным представляется соучастие в любом разделении труда. Но так же мало, как неспециалист способен без предварительной подготовки понять новейшие открытия в ядерной физике, неспециалист способен постичь очень сложную новую музыку или живопись. И если, доверяя принципиально доступной каждому рациональности, ведущей к новейшим физическим теоремам, люди примиряются с мыслью об их непонятности, в области нового искусства такая непонятность клеймится как шизоидный произвол, хотя эстетически непонятное в не меньшей степени, чем научная эзотерика, может быть устранена на основе опыта. Искусство может как-то реализовать свою гуманную всеобщность только посредством последовательного разделения труда — всякое иное искусство есть плод ложного сознания. Обладающие высоким качеством произведения, будучи внутренне тщательно сформированы, объективно менее хаотичны, чем бесчисленное множество произведений с оформленным по всем правилам фасадом, кое-как напыленным на них, тогда как их собственная форма, скрывающаяся за ним, распадается. Это мало кого останавливает. В глубине души буржуазный характер склонен, вопреки лучшему пониманию проблемы, держаться за плохое; основным свойством идеологии является то, что ей не до конца верят, от самопрезрения она движется в сторону саморазрушения. Полусформированное сознание настаивает на формуле «Мне это нравится», ухмыляясь цинично-смущенной усмешкой тому, что культурный хлам специально фабрикуется, чтобы обмануть потребителя, — искусство, мол, как досужее занятие должно быть удобным и обязательным; потребители смиряются с обманом, ибо втайне подозревают, что принципом их собственного здорового реализма является обман «мера за меру». В таком ложном и одновременно чуждом искусству сознании разворачивается фиктивный момент искусства, его иллюзорный характер в буржуазном обществе — (*mundus vult decipi*)¹ гласит его категорический императив, обращенный к сфере художественного потребления. От этого всякий якобы наивный художественный опыт тронут гнилью; в этом отношении он далеко не наивен. Господствующее в обществе сознание объективно побуждается занять подобную косную позицию, так как обобществленные явления, включившиеся в структуру общества, неминуемо должны проявить свою несостоятельность перед понятием совершеннолетия, в том числе и эстетического, понятием, постулирующим порядок, на который они претендуют как на свое собственное достояние и который удерживают любой ценой. Критическое понятие общества, которое присуще подлинным произведениям без их содействия в этом, несоединимо с тем, чем общество дол-

¹ «мир жаждет обмана» (лат.).

жно казаться самому себе, чтобы таким образом продолжать быть тем, чем оно является; господствующее сознание не может освободиться от своей собственной идеологии, не нанося ущерба самосохранению общества. Это придает внешне отстраненным от социальной реальности эстетическим спорам социальную значимость.

<Взаимосвязь искусства и общества>

То, что общество «является» в произведениях искусства, как в виде полемически высказываемой истины, так и идеологически, ведет к исторически-философской мистификации. Слишком легко умозрение могло бы прийти к представлению о созданной мировым духом предустановленной гармонии между обществом и произведениями искусства. Но теория не должна капитулировать перед их отношениями. Процесс, который происходит в произведениях искусства и в них же затихает, приостанавливается, следует рассматривать как процесс, тождественный общественному развитию, в русло которого «впряжены» произведения искусства; согласно формуле Лейбница, они целиком и полностью, без каких-либо изъятий и пробелов, представляют его. Конфигурация элементов произведения искусства в отношении к его целому повинуется имманентно установленному, которое родственно обществу, находящемуся за пределами произведения. Общественные производительные силы, равно как и производственные отношения общества в чисто формальном отношении, освобожденные от их фактичности, вновь появляются в произведениях искусства, так как художественный труд есть труд общественный; такими же всегда являются и его продукты. Производительные силы в произведениях искусства отличаются от общественных производительных сил не сами по себе, а только вследствие их конститутивной отстраненности от реального общества. Вряд ли в произведениях искусства может быть что-то сделано или произведено, что не имело бы своего, как всегда скрытого, образца в общественном производстве. Обязательная сила произведений искусства, проявляющаяся «по ту сторону» сферы действия их имманентности, имеет своей основой это сродство. Если произведения искусства действительно являются абсолютным товаром как общественный продукт, который отбросил всю видимость бытия для общества, видимость, которую товары обычно судорожно стараются сохранить, то определяющее производственное отношение в его товарной форме так же входит в произведения искусства, как общественная производительная сила и антагонизм между производственными отношениями и производительными силами. Абсолютный товар был бы свободен от идеологии, которая внутренне присуща товарной форме, претендующей на то, чтобы существовать для-другого, тогда как по иронии судьбы она существует только для-себя; то есть существует для тех, кто обладает ею. Такое обращение идеологии в истину, разумеется, представляет собой явление,

относящиеся к эстетическому содержанию, а не к позиции, непосредственно занимаемой искусством по отношению к обществу. Абсолютный товар остается также продажным, ходким и становится «естественной монополией». То, что произведения искусства, как некогда кувшины и статуэтки, выставляются на продажу на рынке, является не надругательством над ними, а простым следствием их участия в производственных отношениях. Совершенно неидеологичным искусство, видимо, вообще быть не может. Вследствие только своей антитезы, своего противостояния эмпирической реальности они такими не становятся; Сартр¹ справедливо подчеркивал, что принцип *l'art pour l'art*, так же превалировавший во Франции, начиная с Бодлера, как в Германии эстетический идеал искусства как инструмента морального принуждения, который был воспринят буржуазией в качестве средства нейтрализации искусства так же охотно, как в Германии искусство стало костюмированным союзником социального контроля за существующим порядком. То, что является идеологией в принципе *l'art pour l'art*, связано не с энергичным противостоянием искусства эмпирии, а с абстрактностью и легкостью, любезной обходительностью этого противостояния. Идея красоты, на которой основан принцип *l'art pour l'art*, хотя и должна, во всяком случае в своем постбодлеровском развитии, не быть формально-классицистской, отсекает, однако, любое содержание как мешающее, которое не входит в сферу действия закона формы, то есть не подчиняется, именно в этом проявляя свой антихудожественный характер, догматическому канону прекрасного, — недовольство таким духом высказывает Георг в письме к Гофмансталу, где он пишет, что тот в одном из своих примечаний к «Смерти Тициана» сообщает, что художник умер от чумы². Понятие красоты, содержавшееся в теории *l'art pour l'art*, странным образом одновременно является и пустым, и тесно связанным с материалом, представляя собой подлинное создание «югендстиля», нашедшее свое выражение в ибсеновских формулах об увитых виноградными листьями волосах и о смерти в красоте. Красота, бессильная дать определение самой себя, которое она обретает лишь благодаря своему «другуму», являющаяся как бы воздушным корнем, вплетена в судьбу придуманного орнамента. Эта идея прекрасного ограничена потому, что она направлена на непосредственное противостояние обществу, отвергаемому как нечто отвратительное, а не создает и не опробывает на практике феномен такого противостояния, как это делали еще Бодлер и Рембо, исходя из содержания, — у Бодлера это *imagerie*³ Парижа — только так была бы создана дистанция в отношении вмещающегося в жизнь отрицания. Именно автаркия неоромантической и символистской красоты, ее жеманство и изнеженность по сравнению

¹ *Sartre Jean-Paul. Was ist Literatur? Ein Essay, übertr. von H. G. Brenner. Hamburg, 1958 S. 20 [Сартр Жан Поль. Что такое литература? Эссе].*

² *Briefwechsel zwischen George und Hoffmannsthal, hg. von R. Boehringer, 2. Aufl. München u. Düsseldorf, 1953. S. 42 [Переписка между Георге и Гофмансталем].*

³ торговля картинами и гравюрами (*фр.*).

с теми моментами жизни общества, на основе которых форма только и стала формой, сделали ее так быстро привлекательной в глазах потребителя, потребителем товаром. Она лжет относительно ситуации в мире товаров, утверждая, будто он приберегает ее напоследок, оставляя «на потом»; именно это и квалифицирует форму как товар. Ее скрытая товарная форма обрекла произведения, созданные в духе *l'art pour l'art*, с точки зрения их внутривидовых особенностей, на существование в виде китча, за что над ними сегодня восторжествует. На примере Рембо можно было бы показать, как в его артистизме, в его художественном мире уживаются резкое неприятие общества и услужливая стоворчивость по отношению к нему, — та же картина наблюдается в произведениях Рильке, где восхищение ароматом старых сундуков и ларцев совмещается с восторгами по поводу исполняемых в кабаре шансонеток; в конце концов торжествовало примирение и принцип *l'art pour l'art* погиб безвозвратно. Поэтому и в общественном плане ситуация, в которой сегодня находится искусство, носит характер апории. Если оно ограничит свою автономию, то отдаст себя в полное распоряжение существующему обществу; если же оно неуклонно будет придерживаться избранных им позиций, то с не меньшим успехом сможет интегрироваться в общество в качестве вполне безобидной и безвредной сферы наравне с другими областями деятельности. В этой апории проявляется тотальность общества, поглощающего все, что ни происходит и ни возникает. То, что произведения отказываются от коммуникации, является необходимым, но ни в коем случае не достаточным условием неидеологичности их природы. Центральным критерием является сила выражения, посредством которого бессловесные произведения искусства обретают красноречивость. В выражении они раскрываются как след от раны, нанесенной обществом; выражение — это социальный фермент их автономной формы. Главным свидетелем такой ситуации можно было бы назвать «Гернику» Пикассо, которая при всей своей очевидной несовместимости с официально установленными канонами реализма, именно в силу своей негуманной конструкции обретает то выражение, которое перерастает в резкий социальный протест, вопреки всей своей «непонятности», всем своим умоглядным ложным интерпретациям. Зоны критики общества находятся в произведениях искусства там, где болит, там, где в их выражении проявляется исторически обусловленная неистина общественных отношений. Реакцией на это, собственно говоря, является ярость и гнев.

<Критика катарсиса; китч и вульгарность>

Произведения искусства способны сделать своим достоянием свое гетерономное начало, свою вовлеченность в жизнь общества, поскольку сами они всегда представляли собой общественное явление. Тем не менее их автономия, с трудом вырванная у общества и по своей

природе носящая общественный характер, вполне может впасть в гетерономию; все новое слабее накопленного неизменного и готово пережить регресс, вернувшись туда, откуда оно пришло. Скрывающееся в недрах объективации произведений Мы ничем радикально не отличается от Мы внешнего, даже если оно и является нередко «осадком» реального коллективного начала, оставшегося в прошлом. Поэтому коллективный зов — это не только первородный грех произведений, но нечто, предполагаемое их законом формы. Великая греческая философия, может быть, не из чистой одержимости навязчивой идеей политики придавала эстетическому воздействию куда большее значение, чем это можно было бы ожидать в силу его объективного содержания. С тех пор как искусство стало предметом теоретической рефлексии, теория, возвышаясь над искусством, испытывает искушение опуститься ниже его, в самую его подоснову, чтобы выявить отношения власти. То, что сегодня называют определением места, должно выйти из эстетической сферы влияния; дешевая суверенность, которая указывает искусству его социальное место, обращается с искусством, после того как она отвергла его имманентность формы как тщеславно наивный самообман, легко, как если бы оно было только тем, на что обрекает его место, занимаемое им в обществе. Оценки, которые Платон раздает искусству в зависимости от того, отвечает ли оно воинским добродетелям созданной им утопии народной общности или нет, его тоталитарное озлобление против реального или выдуманного под диктовку ненависти декадентства, равно как и его отвращение к изрекаемой поэтами лжи, которая, однако, является не чем иным, как иллюзорным характером искусства, который Платон призывает к существующему порядку вещей, — все это оскверняет, пачкает понятие искусства в тот самый момент, как только оно становится предметом рефлексии. Хотя очищение аффектов в поэтике Аристотеля и не связано столь явно с интересами господствующих слоев общества, с интересами власти, оно все же сохраняет, возлагая тем самым на искусство задачу воплощения своего идеала сублимации, вместо живого, конкретного удовлетворения инстинктов и потребностей публики, к которой обращено произведение, эстетическую видимость как замену удовлетворения — катарсис является актом очищения от аффектов, схожим с их подавлением. Аристотелевский катарсис устарел как часть мифологии искусства, неадекватной в отношении реальных факторов. Зато произведения искусства посредством одухотворения осуществили в себе то, что древние греки связывали с их внешним воздействием, — они, находясь в процессе развития между законом формы и материальным содержанием, являются своим собственным катарсисом. Сублимация, в том числе и эстетическая, безусловно принимает участие в цивилизованном прогрессе, как и в самом внутривидовом прогрессе, но она имеет также и свою идеологическую сторону — то средство замены, тот эрзац, которым является искусство, лишает, в силу своей неистинности, сублимацию того достоинства, которое рекламировал классицизм, просуществовавший больше двух тысяч лет под защитой авторитета Аристотеля.

Учение о катарсисе, собственно, несправедливо обвиняет искусство в следовании принципу, который в конечном итоге подчиняет себе индустрию культуры и управляет ею. Показателем такой неистинности является обоснованное сомнение в том, имело ли когда-либо в действительности место благословенное воздействие Аристотеля; эрзац, как это повелось с давних пор, и явился той наседкой, что высидела вытесненные, подавленные инстинкты. — Категория нового, представляющая в произведении искусства то, чего еще не было и посредством чего произведение трансцендирует, выходит за свои предустановленные рамки, также несет на себе родимые пятна постоянного, неизменного, всякий раз облекаясь в новую оболочку. До сих пор пребывающее в оковах сознание, похоже, не в силах воспринимать новое даже в его образной форме — оно мечтает, грезит о новом, но само не может создать мечту о новом. Если эмансипация искусства была возможной только в результате рецепции товарного характера как видимости его в-себе-бытия, то в ходе последующего развития товарный характер вновь исчезает из произведений искусства; этому в немалой степени способствовал «югендстиль» с его идеологией вовлечения искусства в жизнь, так же как и сенсации Уайльда, Д'Аннунцио и Метерлинка, ставшие прелюдиями индустрии культуры. Усиливающаяся субъективная дифференциация, рост и расширение сферы действия эстетических раздражителей сделало их доступными; их стало возможным производить для рынка культуры. Настроенность искусства на самые мимолетные индивидуальные реакции шла рука об руку с его овеществлением, материально-предметной конкретизацией, свое увеличивающееся сходство с субъективно физическим искусство отделило в процессе производства от своей объективности и в этом качестве предложило свои услуги публике; отсюда лозунг *l'art pour l'art* был камуфляжем, маскирующим антитезу искусства. Во всех криках о декадентстве верно то, что в субъективной дифференциации присутствует аспект слабости субъекта, тот же аспект, что и духовный склад клиентов индустрии культуры, которая умело использует его. Китч — это не только, как того хотели бы приверженцы веры в образование, отходы искусства, его побочный продукт, возникший в результате коварной аккомодации (приспособления), он скрывается в искусстве, поджидая постоянно возвращающийся момент, позволяющий «выпрыгнуть» из искусства. В то время как китч, словно гном, ускользает от любой дефиниции, в том числе и исторической, одной из его неотъемлемых характеристик является фикция и тем самым нейтрализация не существующих реально чувств. Китч пародирует катарсис. Но та же фикция создает и подлинное искусство, претендующее на решение больших задач и достижение высоких целей, играя в его создании существенно важную роль, — фикция не имеет ничего общего с документальным подтверждением реально существующих чувств, с выделением-из-себя психического сырья, исходного материала для психических переживаний. Бессмысленно пытаться провести абстрактную границу между эстетической фикцией и эмоциональным хламом китча. Китч, словно ядовитое вещество, является приме-

сью любого искусства; искусство в наши дни прилагает отчаянные усилия, чтобы избавиться от нее. Созданное и разбазариваемое чувство дополняется категорией вульгарного, касающейся всякого идущего на продажу чувства. Определить, что же в произведениях искусства является вульгарным, так же трудно, как и ответить на вопрос Эрвина Ратца: в результате чего искусство, априорно, в силу самого способа своего существования, являющееся выражением протеста против вульгарности, все же может быть интегрировано с вульгарностью. Вульгарное представляет находящееся вне так называемого высокого искусства плебейское только в искаженном, изуродованном виде. И там, где искусство, не моргнув глазом, вдохновляется плебейскими моментами, оно обретает серьезность и насыщенность, являющиеся противоположностью вульгарности. Вульгарным искусство становится, встав в надменно-снисходительную позу, там, где оно, особенно с помощью юмора, апеллирует к деформированному сознанию и подтверждает его выводы. В концепцию господства власть имущих вполне вписывается идея поставить в счет массам все то, что власть имущие сделали из масс, то, с какой целью они муштруют массы. Искусство оказывает уважение массам, противостоя им и зная, чем они могли бы быть, а не приспособиваясь к ним в их унижительном, оскорбляющем человеческое достоинство облике. В общественном плане вульгарное в искусстве является субъективным отождествлением с объективно воспроизведенным унижением. Вместо того чтобы стремиться завладеть тем, в чем массам отказано, чего они лишены, массы, в виде реакции на это положение вещей, из злобно-мстительного чувства наслаждаются тем, на чем лежит печать недостаточности, несостоятельности и что незаконно занимает место того, в чем им было отказано. То, что низкое искусство, целью которого является развлекательность, оправданно и само по себе, как нечто само собой разумеющееся, и в общественном отношении, является только выражением повсеместного присутствия, вездесущего характера репрессии. Моделью эстетически вульгарного служит ребенок, изображенный на рекламном плакате, который прищуривает глаз, с наслаждением пробуя кусочек шоколада, с таким выражением на лице, будто он совершает грех. В вульгарном вытесненное вновь возвращается, неся на себе метки вытеснения; субъективно это является выражением неудачного исхода именно той сублимации, которую искусство с чрезмерным рвением восхваляет как катарсис и ставит себе в заслугу, поскольку оно чувствует, насколько мало сублимация до сегодняшнего дня удавалась ему, как и всей культуре. В век тотального администрирования искусству вовсе нет нужды в первую очередь унижать созданных им варваров; вполне достаточно того, что оно с помощью своих ритуалов упрочивает варварство, которое с незапамятных времен наслаивалось в виде осадка вследствие субъективных усилий. Тот факт, что цели и идеалы, к которым постоянно призывает искусство, не существуют в действительности, вызывает ярость; ярость эта переносится на образ того «другого», что противостоит искусству, и в результате этого образ

этот загрязняется, пачкается. Архетипы вульгарного, которое искусство эмансипированной буржуазии, воплощая его в образах клоунов, слуг и всякого рода Папагено, порой гениально держало в узде, превратились в насмешливо скалящих зубы рекламных красоток, в цене которых, выплачиваемой ради сбыта зубной пасты, сошлись рекламные плакаты всех стран и которым те, кто знает, что их пытаются обмануть с помощью всего этого блеска и великолепия женской красоты, закрашивают черным эти чересчур сверкающие зубы и в святом неведении выставляют на всеобщее обозрение истину, раскрывающую суть всего этого блеска культуры. По меньшей мере этот интерес улавливается вульгарностью. Поскольку эстетическая вульгарность недиалектически подражает инвариантам социального унижения, она не имеет истории; граффити празднуют свое вечное возвращение. Искусство никогда не было вправе налагать табу на какой-либо материал, мотивируя это его вульгарностью; вульгарность есть отношение к материалам и к тем, к кому апеллирует произведение искусства. Ее экспансия до тотальных масштабов тем временем поглотила то, что выступает как нечто благородное и возвышенное, — в этом одна из причин ликвидации трагического. Оно нашло свой конец в финалах вторых актов будапештских оперетт. Сегодня все, что выступает под маркой легкого искусства, отвергается; однако в не меньшей степени та же участь постигает и все благородное, абстрактную противоположность овеществления и в то же время его жертву. Со времен Бодлера это охотно вступает в союз с политической реакцией, словно демократия, как таковая, представляющая собой квантитативную (количественную) категорию массы, является основой вульгарного, а не продолжающегося подавления в рамках демократии. Необходимо сохранять верность благородному в искусстве, равно как и оно должно отражать собственную виновность, свою причастность к привилегированному положению. Единственное его убежище — это непоколебимость и сила сопротивления процесса формообразования. Плохим, вульгарным благородное становится в результате самооформления, самоустроения, ведь до сих пор нет ничего благородного. И в то время, с той самой поры, когда было написано стихотворение Гёльдерлина, в котором говорилось, что священное уже не пригодно для употребления¹, благородное подтачивается противоречием, которое, похоже, ощущал подросток, из политических симпатий читавший социалистическую газету, язык и умонастроение которой, подводный пласт идеологии культуры для всех, вызывали у него отвращение. Но то, что отставала на деле эта газета, был не потенциал освобожденного народа, а народ как элемент, дополняющий классовое общество, статично представленный универсум избирателей, с которым необходимо считаться.

¹ *Hölderlin Friedrich. Sämtliche Werke. Bd. 2. S. 230* («Einst hab ich die Muse gefragt») [*Гёльдерлин Фридрих. Полн. собр. соч. Т. 2* («Как-то спросил я музу»)].

<Отношение к практике;
воздействие, переживание,
потрясение>

Понятием, противоположным понятию эстетического поведения, является понятие невежественности в вопросах искусства, нередко скатывающейся в вульгарность, отличаясь от нее равнодушием или ненавистью, вспыхивающей в те моменты, когда вульгарность жрет, жадно чавкая. Пособник эстетически благородного, несущее на себе часть общественной вины отрицание всего банально-невежественного, обывательского в отношении искусства, признает за умственным трудом более высокий ранг, чем за трудом физическим. То, что искусство лучше справляется с этой задачей, становится для его самосознания и для людей, эстетически реагирующих, лучшим-в-себе. Искусство нуждается в перманентной самокорректуре этого идеологического момента. Оно способно осуществить ее, поскольку, являясь отрицанием практической природы, практической сущности, само тем не менее представляет собой практику, причем отнюдь не только благодаря своему происхождению, деланию, которое необходимо любому артефакту. Содержание искусства, двигаясь в самом себе, не остается неизменным, в силу чего объективированные произведения искусства в процессе своей истории вновь становятся практической манерой поведения и обращаются к реальности. В этом искусство одного мнения с теорией. Оно повторяет в себе, модифицирует и, если угодно, нейтрализует практику, занимая в результате этого определенные позиции. Симфоническая музыка Бетховена, которая до самых потаенных слоев своего химизма является процессом буржуазного производства, как выражение не знающих конца бед и несчастий, которые этот процесс несет с собой, становится в то же время вследствие позиции трагического утверждения *fait social* — жизнь должна, обязана — как в силу внутренних, так и внешних обстоятельств — стать такой, какой она является, именно поэтому она и хороша. Эта музыка является частью революционного процесса эмансипации, переживаемого буржуазией, поскольку она предвосхищает его апологетику. Чем основательнее расшифровывается произведение искусства, тем меньше остается оно абсолютной противоположностью практики; произведения являются также «другим» в качестве своего «первого», своего фундамента, а именно этой самой противоположности, демонстрируя связь с данной противоположностью. Они одновременно и меньше практики, и больше ее. Меньше потому, что, как это раз и навсегда сформулировал Толстой в «Крейцеровой сонате», они отступают перед тем, что должно быть сделано, может быть, даже препятствуют осуществлению этого, хотя они, возможно, в меньшей степени способны на это, чем предписывало аскетическое отступничество Толстого. Истина искусства неразрывно связана с понятием человечества. Благодаря всем опосредованиям, всей негативности произведения искусства являются образами нового, изменен-

ного человечества, и, абстрагируясь от этого изменения, они не могут успокоиться. Но искусство и больше практики, так как вследствие своего отказа от нее оно в то же время обличает ограниченную, узколюбую неистину практической «возни». Об этом непосредственная практика, по всей вероятности, не будет иметь ни малейшего представления до тех пор, пока не завершится успехом практическое обустройство мира. Критика, которую искусство осуществляет априори, нацелена на деятельность как криптограмму господства. Практика в силу самой своей формы имеет тенденцию к созданию и утверждению того, что вследствие ее должно было бы быть ликвидировано; насилие имманентно присуще практике, тогда как произведения искусства, даже самые агрессивные, отстаивают ненасильственный подход к жизни. Они противопоставляют свое «memento»¹ тому воплощению практической деятельности и практического человека, за которым скрывается варварский аппетит рода, который пока еще не является человечеством, поскольку он находится во власти этого аппетита и смыкается с властью имущими, с системой господства. Диалектическое отношение искусства к практике есть отношение его общественного воздействия. В том, что произведения политически вмешиваются в жизнь общества, есть все основания усомниться; когда это случается, то чаще всего это носит второстепенный, периферийный характер для произведений; если они стремятся к этому, то, как правило, недотягивают до уровня своего понятия. Их подлинное общественное воздействие в высшей степени опосредованно, участвуя в деятельности духа, который способствует в ходе подземных, скрытых процессов изменению общества и концентрируется в произведениях искусства; участниками этой деятельности произведения становятся только в результате своей объективации. Воздействие произведений искусства — это воздействие воспоминания, которое произведения вызывают к жизни самим фактом своего существования, а не в результате того, что со скрытой, латентной практикой «заговаривает» практика явная, проявляющаяся открыто; от своей непосредственности автономия произведений отделилась настолько уж большое расстояние. Если исторический генезис произведений искусства указывает на их контексты воздействия, то контексты эти не исчезают бесследно в произведениях; процесс, который всякое произведение искусства осуществляет в себе, воздействует как модель возможной практики, в которой нечто конституируется как общий субъект, на общество. Насколько мало значения придается в искусстве его воздействию, настолько же большое внимание уделяется им его собственной форме — его собственная форма сама оказывает воздействие. Поэтому критический анализ художественного воздействия может кое-что прояснить относительно того, что произведения искусства в своей предметной реальности прячут в себе; это можно было бы продемонстрировать на примере того идеологического эффекта, который имело творчество Вагнера. Ложной является не общественная реф-

¹ «помни» (часть фразы «Memento mori» — «Помни о смерти») (лат.).

лексия относительно произведений искусства и их химизма, а абстрактная классификация, проводимая обществом «сверху», которая остается равнодушной к напряжению силового поля, существующего между контекстом воздействия и содержанием произведений. Насколько глубоко произведения искусства практически вмешиваются в жизнь общества, определяется не только ими самими, но в еще большей степени спецификой исторического момента. Комедии Бомарше были, конечно, ангажированы не в стиле Брехта или Сартра, но на деле, думается, имели некоторый политический эффект, ибо их конкретное содержание гармонировало с историческим процессом, который, польщенный увиденным, находил в этих комедиях самого себя и от души наслаждался созерцаемым. Общественное воздействие искусства носит явно парадоксальный характер как воздействие, оказываемое из вторых рук; то, что в искусстве приписывается его спонтанности, со своей стороны зависит от общей общественной тенденции. Наоборот, творчество Брехта, которое прониклось намерением изменить самое позднее с момента написания «Святой Иоанны скотобоев», в общественном плане оказалось, видимо, бессильным, и его умный создатель вряд ли обманывался на этот счет. К воздействию его творчества вполне применимо английское выражение «preaching to the saved»¹. Его программа очуждения была направлена на то, чтобы побудить зрителя думать, размышлять над увиденным. Постулат Брехта о думающем зрителе удивительным образом совпадает с позицией объективного познания, которой крупные выдающиеся автономные произведения искусства ожидают от зрителя, слушателя, читателя, надеясь, что она будет адекватной. Но дидактическая манера Брехта нетерпима в отношении многозначности, воспламеняющей мышление, — Брехт авторитарен. Может быть, это своего рода реакция на ощущаемую Брехтом недейственность, неэффективность его «учебных» пьес — посредством техники господства (и над материалом, и над зрителем), виртуозом которой он был. Брехт хотел заставить свои произведения оказывать определенное воздействие на общество, как в свое время он планировал организовать свою славу. Тем не менее (и не в последнюю очередь благодаря Брехту) самосознание произведения искусства как пьесы, участвующей в политической практике, развилось в произведении искусства в силу, противодействующую идеологическому ослеплению. Практицизм Брехта стал эстетическим формантом (частотой звука) его произведений и является неотъемлемым элементом содержащейся в них истины, отрешенной от непосредственных контекстов воздействия. Актуальной причиной общественной безрезультатности, неэффективности произведений искусства в наши дни является то, что они, чтобы противостоять все-мощной системе коммуникации, должны отказаться от использования коммуникативных средств, которые они, может быть, применили бы в своем общении с населением. Практическое воздействие произведения искусства оказывают, во всяком случае, в ходе вряд ли подде-

¹ «проповедовать, читать проповедь спасенным» (англ.).

жащего приостановке изменения сознания, а не тогда, когда они пускаются в скучные разглагольствования; и без того агитационные эффекты развеиваются очень быстро, надо полагать, в силу того, что даже произведения такого рода воспринимаются с одной оговоркой общего характера — с оговоркой относительно их иррациональности; принцип, от которого они не в состоянии отделаться, разрывает цепь зажигания прямого практического воздействия. Эстетическое образование выводит из сферы доэстетического соединения искусства и реальности. Дистанцирование, результат эстетического образования, выявляет не только объективный характер произведения искусства. Оно затрагивает также субъективное поведение, пронизывает примитивные идентификации, выводя за рамки действия потребителя искусства как эмпирически-психологическую личность в пользу его отношения к делу. Искусство субъективно нуждается в этом отчуждении, в этой уступке; именно это имел в виду Брехт, подвергая критике эстетику вчувствования. Но практически искусство является постольку, поскольку оно определяет того, кто постигает искусство и выходит за собственные рамки, как *ξῶον πολιτικόν*¹, делая это именно в силу того, что искусство, в свою очередь, объективно является практикой в качестве образования сознания; но таким оно становится лишь тогда, когда оно ничего никому не навязывает, никого ни в чем не убеждает. Кто трезво противостоит произведению искусства, вряд ли будет воодушевлен им так, как того требует понятие прямой апелляции к тому, кто воспринимает искусство. Это было бы несовместимо с позицией познания, соответствующей познавательному характеру произведений. Объективной потребности в изменении сознания, которое могло бы перейти в изменение реальности, произведения соответствуют вследствие отвержения ими господствующих в обществе потребностей, в результате представления знакомых, привычных вещей и явлений в ином, новом свете, к чему произведения склоняются сами, в силу внутренних побуждений. Как только произведения начинают надеяться на то, что они смогут оказывать воздействие, от отсутствия которого они страдают, в результате приспособления к существующим в обществе потребностям, они лишают людей именно того, что они, стремясь всерьез воспринимать фразеологию потребности и направить ее против самих себя, могли бы дать им. Эстетические потребности до некоторой степени расплывчаты и неартикулированы; в этом мало что может изменить и практика индустрии культуры, стремящейся уверить публику в обратном, с чем та легко готова согласиться. То, что культура пришла к краху, позволяет сделать негласный вывод, что субъективных культурных потребностей, оторванных от механизмов предложения и распространения, собственно говоря, не существует. Потребность в искусстве сама является в значительной степени идеологией, утверждающей, что вполне можно обойтись и без искусства, причем это свойство она приобретает не только объективно, но и в душе потребителя, который под влиянием

¹ политическое животное (греч.).

изменившихся условий своего существования без особых усилий меняет свои вкусы, поскольку вкусы его всегда следуют линии наименьшего сопротивления. В обществе, отучивающем людей думать о вещах, выходящих за пределы их непосредственного жизненного кругозора, то, что превышает простое воспроизведение, репродуцирование их жизни, и о чем им неустанно твердят, что им без этого никак не обойтись, является излишним, ненужным. Новейший бунт против искусства оправдан тем, что перед лицом продолжающих свое абсурдное существование недостатков, состоящих в широчайшем самовоспроизведении варварства, во всепроникающей, вездесущей угрозе тотальной катастрофы, феномены, не заинтересованные в сохранении жизни, приобретают какой-то глуповатый аспект. В то время как художники могут испытывать равнодушие в отношении к жизни культуры, которая и без того поглощает все и не делает исключений ни для чего, даже лучшего, она сообщает всему, что вырастает в ее сфере, что-то от своего объективного равнодушия. Диалектика того, что Маркс, касаясь культурных потребностей, довольно-таки мирно определил понятием общекультурных стандартов, заключается в том, что культуре со временем больше чести оказывает тот, кто отказывается от нее и не участвует в ее фестивалях, чем тот, кто механически, по принципу «Нюрнбергской воронки»*, усваивает ее ценности. Против культурных потребностей эстетические мотивы говорят не менее убедительно, чем мотивы реальные. Идея, заложенная в произведениях искусства, стремится разорвать цепь вечной путаницы, смешивающей потребность с удовлетворением, не желая совершать преступления перед неутоленной потребностью, используя суррогаты удовлетворения, его эрзац. Любая эстетическая и социологическая теория потребностей пользуется в своих построениях тем, что в характерном старомодном духе называется эстетическим переживанием. Его недостаточность подтверждается структурой самих переживаний искусства, если нечто подобное должно существовать в ином виде. Их предпосылка основана на допущении равноценности содержания переживания — в грубом приближении эмоционального выражения, — содержащегося в произведении, и субъективного переживания воспринимающего. Он должен прийти в возбуждение, если музыка звучит возбужденно, тогда как он, в том случае, если что-то понимает, эмоционально должен держаться тем безучастнее, чем навязчивее жестукирует произведение. Вряд ли наука смогла бы выдумать что-либо более чуждое искусству, чем те эксперименты, в ходе которых исследователи воображают, будто им удастся измерить эстетическое воздействие и эстетическое переживание по ударам пульса. Источник такой равноценности, такой эквивалентности довольно мутен. То, что якобы переживается непосредственно или спустя некоторое время, в воспоминании, то есть то, что в популярном представлении является чувствами авторов, представляет собой лишь частичный момент произведений и конечно же далеко не решающий. Это не протоколы движения чувств, не протоколы волнений — такие протоколы крайне недолюбливают слушатели и в конце концов им дается право

только на «переживание задним числом» — посредством радикально модифицированного автономного контекста. Чередование конструктивного и миметически экспрессивного элемента в искусстве просто утаивается или фальсифицируется теорией переживания — предполагаемая эквивалентность не существует, отбирается лишь частное. Вновь вычлененное из эстетического контекста, перенесенное в сферу эмпирии, оно во второй раз становится «другим» по сравнению с тем, чем оно во всяком случае является в произведении. Растроганность, глубокое волнение, порождаемое встречей с выдающимися произведениями, не использует эти произведения как средство, высвобождающее собственные, обычно вытесненные эмоции слушателя или зрителя. Это чувство возникает в те моменты, когда он забывает себя и исчезает в произведении, — в моменты потрясения. Он теряет почву под ногами; возможность истины, воплощенной в эстетическом образе, предстает перед ним во всей своей живой конкретности. Такая непосредственность в отношении к произведениям, непосредственность в высоком смысле слова, является функцией опосредования, все проникающего и всеобъемлющего опыта; он концентрируется в такие моменты, при этом требуя участия всего сознания, а не точечных раздражений и реакций. Опыт искусства как опыт его истины или неистины представляет собой нечто большее, чем субъективное переживание, — он является прорывом объективности в субъективном сознании. Благодаря ей он сообщается опосредованно именно там, где субъективная реакция достигает наибольшей интенсивности. У Бетховена некоторые ситуации представляют собой *scène à faire*¹, может быть даже с клеймом инсценировки. Вступление репризы Девятой симфонии торжественно празднует как результат симфонического процесса его первоначальную композицию. Эта реприза оглушает громоподобными раскатами потрясающего победного «Именно так обстоит дело, и никак иначе!». Ответом на это может быть потрясение, окрашенное страхом перед одержанной победой; и музыка, в своем утверждающем пафосе, высказывает также истину о неистине. Не вынося приговора, не давая оценок, произведения искусства словно указывают пальцем на свое содержание, не выражая его дискурсивно. Спонтанной реакцией воспринимающего является мимесис на непосредственность этого жеста. Но в нем, однако, произведения не исчерпывают себя целиком. Позиция, связанная с этим местом благодаря этому жесту, подлежит, раз уж она в свое время подверглась интеграции, критике, желающей знать, выступает ли власть такого-и-никакого-другого-бытия, на явление которой, подобное явлению божества людям, так зарятся эти моменты искусства, показателем ее собственной истины. Целостный, глубокий опыт, приводящий к оценке безоценочного произведения, требует решения этой проблемы и в силу этого — формирования понятия. Переживание — это всего лишь один из моментов такого опыта, причем момент, несвободный от недостатков и ошибок, обладающий качеством, свидетельствующим о его по-

¹ намеренно сделанные сцены (*фр.*).

датливости к уговорам. Произведения типа Девятой симфонии внушают нам: сила, которую они обретают благодаря своей собственной структуре, перескакивает на воздействие. В развитии музыки после Бетховена сила внушения, которой обладают произведения, первоначально заимствованная у общества, наносит удар по обществу, став средством агитации и идеологии. Потрясение, резко противостоящее обычному понятию переживания, не является частным удовлетворением Я, оно не схоже с наслаждением. Скорее оно представляет собой предостережение о ликвидации Я, которое, испытав потрясение, убеждается в своей ограниченности и конечности. Этот опыт — полная противоположность тому ослаблению Я, которое осуществляет индустрия культуры. Она восприняла бы идею потрясения как тщеславную глупость; именно в этом, думается, наиболее глубинная мотивация разыскуствления искусства. Для того чтобы за стены тюрьмы хоть на мгновение выглянуло то, что является самим Я, оно нуждается не в разрушении, а в крайнем напряжении всех своих сил; этим потрясение, в общем-то весьма произвольный образ поведения, оберегается от регресса. Кант верно представил в эстетике возвышенного силу субъекта как условие его существования. Думается, уничтожение Я перед лицом искусства не следует понимать буквально, как и его силу. Но поскольку то, что называют эстетическими переживаниями, в психологическом плане является реальным переживанием, вряд ли эстетические переживания удалось бы наполнить каким-то конкретным содержанием, если бы на них был перенесен иллюзорный характер искусства. Переживания — это не иллюзия, не то, что выражается словами «как если бы». Правда, Я в момент потрясения не исчезает реально; опьянение, являющееся первопричиной этого, несовместимо с художественным опытом. Тем временем на какие-то мгновения Я реально осознает возможность пренебречь своим самохранением, без того, однако, чтобы такого осознания было достаточно для реализации этой возможности. Не эстетическое потрясение является видимостью, а его отношение к объективации — в своей непосредственности оно ощущает потенциальные возможности как уже актуализированные. Я становится пленником неметафорического, разрушающего эстетическую видимость сознания, утверждающего, что Я не является окончательным, последним, и само носит иллюзорный характер. Это превращает искусство в глазах субъекта в то, чем оно является в-себе, в исторического выразителя позиций и взглядов поработанной природы, в конечном счете критически относящегося к принципу Я, во внутреннего агента поработки и подавления. Субъективный опыт, направленный против Я, представляет собой один из моментов объективной истины искусства. Тот же, кто, вопреки этому, переживает произведения искусства, соотнося их с самим собой, не переживает их; то, что считается переживанием, является навязанным культурой суррогатом. Даже о нем до сих пор составляются слишком упрощенные представления. Продукты индустрии культуры, более плоские и стандартизированные, чем любой из их любителей, в то же время всегда препятствовали тому отождеств-

лению, на которое были нацелены. Вопрос, что несет индустрия культуры людям, звучит, видимо, чересчур наивно, ибо воздействие индустрии культуры куда менее конкретно, чем это предполагает форма вопроса. Пустое время заполняется пустотой, оно даже не формирует ложного сознания, лишь с усилием оставляя уже существующее таким, как оно есть.

<Ангажированность>

Момент объективной практики, присущий искусству, становится субъективной интенцией, когда его противостояние обществу, осуществляемое в силу объективной тенденции и посредством критической рефлексии искусства, становится непримиримым. Расхожее наименование этому явлению — ангажированность. Ангажированность — это более высокая степень рефлексии, нежели тенденция; она хочет не просто улучшить неудобные ей обстоятельства, хотя ангажированные люди слишком легко отдают свои симпатии такого рода мерам; ангажированность имеет своей целью изменение условий существования, порождающих неудобные ей обстоятельства, а не ограничивается внесением одних лишь предложений и высказыванием благих пожеланий; в этом отношении ангажированность сближается с эстетической категорией сущности. Полемическое самосознание искусства предпосылкой его существования объявляет одухотворение; и чем резче искусство реагирует на чувственную непосредственность, с которой его издавна отождествляли, тем более критичным становится его позиция в отношении грубой реальности, которая, являясь продолжением коренящегося в природе состояния, с помощью общества осуществляет свое расширенное воспроизводство. Свойственная одухотворению критическая рефлексия обостряет отношение искусства к своему материальному содержанию не только в формальном плане. Отход Гегеля от сенсуалистской эстетики вкуса совпал как с одухотворением произведения искусства, так и с акцентированием его материального содержания. Благодаря одухотворению произведение искусства, как таковое, становится тем, чем его когда-то безоговорочно считали и в качестве чего аттестовали, — явлением, способным оказывать воздействие на другой дух. — Понятие ангажированности не следует воспринимать чересчур буквально. Если оно становится критерием оценки, то в отношении к произведениям искусства возобновляет тот момент контроля со стороны власти имущих, против которого они возражают еще до возникновения всякой контролируемой ангажированности. Но тем самым такие категории, как категория тенденции и даже ее неуклюжие отпрыски, лишаются силы не только по желанию эстетики вкуса. Содержащаяся в них информация становится их законным материальным содержанием в той фазе развития, когда их уже ничто не воспламеняет и не вдохновляет, кроме тоски и страстного стремления все изменить. Но это не осво-

бождает их от действия закона формы; духовное содержание остается материалом и пожирается, уничтожается произведениями искусства, даже если оно и представляется их самосознанию существенно важным. Брехт, кажется, не излагал никаких истин, которые не были бы познаны независимо от его пьес, а в более сжатом выражении — в теории или не были бы доверены зрителям, съевшим собаку на его творчестве, — истины эти заключались в том, что богатым живется лучше, чем бедным, что на свете существует несправедливость, что, несмотря на формальное равенство, угнетение продолжает существовать, что субъективное добро в силу объективно существующего зла становится своей противоположностью, что — разумеется, весьма сомнительная мудрость — добро вынуждено скрываться под личной зл. Но сентенциозная резкость, с которой Брехт преображал такого рода далеко не блещущие новизной воззрения в сценическое действие, помогла его произведениям найти свой тон; дидактичность привела его к драматургическим новациям, которые разрушили обветшалый театр, построенный на психологии и интриге. В его пьесах его тезисы приобрели совершенно иную функцию, чем та, которая подразумевалась их содержанием. Они стали конститутивными, придав драме антииллюзорный облик, способствуя распаду единого смыслового контекста. В этом суть их качества, а не в их ангажированности, хотя качество это тесно связано с ангажированностью, которая становится его миметическим элементом. Ангажированность Брехта приносит произведениям искусства как бы еще раз то, к чему они исторически тяготеют сами по себе, в силу внутренних причин, — она подрывает и расшатывает основы их существования. В результате ангажированности то, что скрывается в недрах искусства, часто, в результате его интенсивного использования, в силу его конкретной реализуемости, выходит наружу. Произведения, бывшие вещь-в-себе, становятся вещь-для-себя. Имманентность произведений, их квазиаприорная дистанция по отношению к эмпирии, была бы невозможной без наличия перспективы реальных, измененных посредством сознательной практики, обстоятельств жизни. Шекспир в «Ромео и Джульетте» пропагандирует не любовь, свободную от семейной опеки, а любовь, свободную от тоски по жизни, в которой любовь больше не была бы жертвой патриархальной и всякой иной власти, которые калечили и осуждали ее, если бы существование обоих влюбленных, безоглядно погружившихся в свое чувство, было лишено той прелести, с какой до сей поры ничего не смогли поделаться столетия, — бессловесная, не имеющая образа утопия; табу, налагаемое познанием на всякую позитивную утопию, властвует и над произведениями искусства. Практика — это не воздействие произведений, она замкнута в содержании их истины. Поэтому ангажированность может стать эстетической производительной силой. В общем, все бляенье, раздающееся против тенденциозности и против ангажированности, носит в равной степени второстепенный характер. Задача, о выполнении которой заботилась идеология, — соблюдать культуру в чистоте, подчинена желанию тем самым оставить в фетишизированной культуре реально все, как было

прежде. Такое возмущение неплохо согласуется с возмущением, обычным для противоположного полюса, стандартизированным в виде фразы о башне из слоновой кости, из которой-де, искусство в эпоху, рьяно рекламирующую себя как эпоху массовой коммуникации, должно выйти. Общим знаменателем является высказывание; вкус Брехта избегал этого слова, произведение же было не чуждо воззрениям скрывающегося в нем позитивиста. Обе позиции самым решительным образом опровергают сами себя. «Дон Кихот» вполне мог служить осуществлению частной и незначительной тенденции, состоявшей в том, чтобы разделиться с протащентным из феодальных времен в буржуазные рыцарским романом. Благодаря средствам, использованным для проведения в жизнь этой скромной тенденции, роман этот стал выдающимся, образцовым произведением искусства. Антагонизм между литературными жанрами, из которого исходил Сервантес, незаметно, как бы «из-под полы», стал для него антагонизмом эпохального значения, приобрета в конце концов метафизическое значение, являясь аутентичным выражением кризиса имманентного смысла в расколдованном мире. Нетенденциозные произведения, как, например, «Страдания молодого Вертера», по всей вероятности, внесли значительный вклад в дело эмансипации буржуазного сознания в Германии. Гёте, рисуя столкновение общества с чувством человека, осознавшего, что он пришелся не ко двору в этом обществе, столкновение, которое заканчивается уничтожением, гибелью этого человека, действительно протестовал против очерствевшей и ожесточившейся мелкой буржуазии, не называя ее по имени. Однако общее в обеих основных позициях, с которых производилась оценка буржуазного сознания, заключалось в следующем — в том, что произведение искусства не вправе желать изменений и должно оставаться для всех таким, какое оно есть, выражается идея, отстаивающая *status quo*¹; одна концепция оберегает мирные отношения между произведениями искусства и миром, другая следит за тем, чтобы произведение искусства ориентировалось на санкционированные формы общественного официального сознания. В отрицании *status quo* сегодня соединяются ангажированность и герметика. Овеществленное сознание осуждает вмешательство произведений искусства в жизнь общества, так как оно вторично овеществляет уже овеществленное, материально-конкретизированное произведение искусства; его объективация, направленная против общества, становится для сознания общественной нейтрализацией произведения. Обращенная вовне сторона произведений искусства фальсифицируется в своей сущности без учета ее внутренней структуры, а в конечном счете — ее содержания истины. Тем временем никакое произведение искусства не может быть истинным в общественном отношении, которое не было бы истинно и само по себе; так же мала вероятность того, что ложное в общественном плане сознание может стать эстетически аутентичным. Общественный и имманентный аспекты произведений искусства не совпадают, но раз-

¹ существующее положение (*лат.*).

нятся все же не настолько, как того хотели бы в равной степени и фетишизм культуры, и практицизм. То, благодаря чему содержание истины произведений в силу их эстетической структуры выходит за пределы произведений, всегда обладает своей общественной ценностью. Такая двойственность не является абстрактно предписанной всей сфере искусства в целом общей оговоркой. Она присуща каждому отдельному произведению, являясь жизненным элементом искусства. Общественным явлением искусство становится благодаря своей сущности-в-себе, а сущностью-в-себе — в результате действующей в сфере искусства общественной производительной силе. Диалектика общественного и внутреннего, сущности-в-себе произведений искусства является диалектикой их собственной структуры постольку, поскольку они не терпят никакой внутренней сущности, которая не проявлялась бы внешне, и ничего внешнего, которое не было бы носителем внутренней сущности, содержания истины.

<Эстетизм, натурализм, Беккет>

Двойственность произведений искусства как автономных созданий и общественных феноменов легко приводит к сильному разбросу критериев, их размытости и непостоянству — автономные произведения побуждают вынести вердикт относительно содержания, безразличного к проблемам общества и, наконец, позорно реакционного; наоборот, те произведения, которые занимают однозначные, ясные в общественном отношении позиции и выносят дискурсивные оценки, отрицают вследствие этого искусство, а вместе с ним и самих себя. Имманентная критика могла бы разрушить эту альтернативу. Думается, Стефан Георге заслуживал репутации социального реакционера задолго до написания своих крылатых выражений о потаенной Германии; в не меньшей степени оправдан был упрек в доэстетической неуклюжести и топорности, брошенный литературе о бедняках конца восьмидесятых — начала девяностых годов XIX века, представленной, скажем, Арно Хольцем. Оба типа творчества должны были бы, однако, противостоять своему собственному понятию. Сами себя инсценирующие аристократические манеры Георге противоречат тому само собой разумеющемуся превосходству, которое они постулируют, проявляя свою артистическую несостоятельность; строчка «И чтобы у нас не было недостатка в пучке мирта»¹ заставляет улыбнуться, как и та, в которой говорится о римском императоре времен поздней империи, который, после того как он отдал приказ убить своего брата, только тихо подбирает пурпурный шлейф своей мантии². Насиль-

¹ *George Stefan. Werke, Bd. I, S. 14* («Neuländische Liebesmahle II») [*Георге Стефан. Соч. Т. I* («Пирь любви в неизведанной стране II»)].

² *Ibid. S. 50* («O Mutter meiner Mutter und Erlauchte») [см. там же («О мать моей матери, светлейшая»)].

ственность социальной позы, неудавшегося отождествления, сообщается его лирике в насильственных актах языка, которые оскверняют чистоту целиком опирающегося на себя самого произведения, который передан Георге. Ложное общественное сознание в рамках программного эстетизма выражается в пронзительности тона, который наказывает эстетизм ложью. Не отрицая различия в ранге между Георге, этим, несмотря ни на что, великим лириком, и менее значительными натуралистами, следует констатировать в их творчестве наличие дополняющего момента — социальное, критическое содержание их пьес и стихотворений почти всегда поверхностно, отставая от к тому времени полностью сформировавшейся и вряд ли серьезно воспринимавшейся ими теории общества. В качестве доказательства достаточно привести титул «социал-аристократы». Поскольку они с помощью художественных средств обсуждали общество, они чувствовали себя обязанным встать на позиции вульгарного идеализма, например в образе рабочего, перед мысленным взором которого всегда реял идеал чего-то более высокого, безразлично, в чем он конкретно мог выражаться, и который в силу своей классовой принадлежности, ставшей его судьбой, не мог воплотить этот идеал в жизнь. Вопрос о правомерности его идеала восхождения «наверх», отвечающего нормам буржуазной добропорядочности, остается за рамками нашего рассмотрения. Натурализм, благодаря своим новациям, таким, как отказ от традиционных категорий формы, сжатое, «подрезанное» действие, у Золя даже реальное, эмпирическое время, ушел вперед дальше своего понятия. Беспощадно резкое, как бы бессознательное, импульсивное изображение эмпирических деталей, какое можно наблюдать в «Чреве Парижа», разрушает привычные поверхностные взаимосвязи и контексты романа, очень напоминая то, что представлял собой роман в более поздней стадии развития, в его монадологически-ассоциативной форме. Зато там, где натурализм не отваживается идти до крайних пределов, он регрессирует. Следование интенциям противоречит его принципу. Натуралистические пьесы изобилуют местами, в которых можно заметить намерение автора — люди должны говорить, будто по собственной воле, как бог на душу положит, а они говорят по указке режиссирующего драматурга, как никто никогда не стал бы говорить. В реалистическом театре уже нет единогодушия относительно того, что люди, прежде чем открыть рот, должны точно знать, что они хотят сказать. Может быть, в противном случае, реалистическая пьеса не была бы выстроена в соответствии со своей концепцией и *contre сœur*¹ обрела бы дадаистский характер, но благодаря неизбежному минимуму стилизации реализм признает свою невозможность и соответственным образом работает до изнеможения. В условиях индустрии культуры это приводит к обману масс. Причиной безоговорочного и единогодушного отрицания Зудермана является, может быть, то, что его «боевики», принимавшиеся публикой на ура, делали достоянием гласности то, что наиболее одаренные, та-

¹ против желанья (фр.).

лантливый натуралист скрывали всю ту навязчивость, продиктованную желанием всучить зрителю свой товар, все лживое, что было свойственно его сценической манере, с помощью которой драматург пытался убедить в том, что ни одно произносимое его персонажами слово не является вымыслом, фикцией, тогда как фикция пронизывала каждое слово, звучавшее со сцены, несмотря на все сопротивление автора. Являющиеся априори культурными ценностями, благами культуры, изделия подобного рода провоцируют создание наивного и аффирмативного образа культуры. И в эстетической сфере не существует двух истин, двух правд. Свидетельством тому, как могут попеременно проникать в произведение самые противоречивые намерения и желания, не знающие дурной середины между якобы высокохудожественным формообразованием и соответствующим, подобающим социальным содержанием, может служить драматургия Беккета. Ее ассоциативная логика, по которой одна фраза влечет за собой следующую или реплику, как в музыке тема или получает свое продолжение, или сменяется другой, контрастирующей с ней, отвергает с пренебрежением любое подражание эмпирическому явлению. В силу этого эмпирически существенные явления, согласно их точной исторической значимости, воспринимаются в «усеченном» виде произведениями и интегрируются в манеру исполнения. Эта манера, этот характер выражает как объективное состояние сознания состояние реальности, которая определяет состояние сознания. Негативность субъекта как истинная форма объективности может проявляться только в радикально субъективных произведениях, а не в процессе формообразования, предполагающем достижение якобы более высокой объективности. Детски-кровавые клоунские хари, на которые распадается облик дезинтегрирующегося субъекта у Беккета, являются выражением исторической правды об этом; по-детски, ребячески ведет себя социалистический реализм. В пьесе «В ожидании Годо» темой, предметом изображения является отношение между господами и слугами, достигающее стадии старческого слабоумия, когда пользование плодами чужого труда все еще продолжается, хотя человечество, чтобы сохранить себя, больше не нуждается в нем. Этот мотив, поистине один из элементов сущностной закономерности современного общества, получает дальнейшее развитие в финале пьесы. Оба раза техника Беккета вышвыривает его на периферию — из гегелевской главы делается анекдот, служащий осуществлению как социально-критической, так и драматургической функции. В финале частичная теллурическая катастрофа, одна из наиболее кровавых клоунских шуток Беккета, и в содержательном, и в формальном плане является предпосылкой; она разбила конституанту искусства, его происхождение, его генезис. Катастрофа «эмигрирует» на точку зрения, которая уже не является таковой, поскольку уже не существует никаких точек зрения, с которых можно было бы назвать катастрофу катастрофой или выразить ее одним словом, которое в этом контексте окончательно обнаружило бы всю свою смехотворность. Финал — это не взрыв атомной бомбы, но и не лишен содержания — определенно отрица-

ние его содержания становится принципом формы и отрицанием содержания вообще. Искусству, которое в результате своего подхода к практике, его дистанцированию от нее, перед лицом смертельной угрозы, благодаря невинности чистой формы, еще до всякого содержания стало идеологией, *oeuvre*¹ Беккета дает ужасный ответ. Наплыв комического в напряженно-серьезные произведения объясняется именно этим. В нем есть свой общественный аспект. В то время как эти произведения развиваются из самих себя, словно с завязанными глазами, движение для них становится движением на месте и декларирует себя, бескомпромиссную серьезность произведения как нечто несерьезное, как игру. Искусство может примириться с собственным существованием только в результате того, что оно обращает собственную иллюзорность, свою внутреннюю полость вовне. Сегодня его обязательный критерий заключается в том, что искусство, не примирившись со всем реалистическим обманом, в силу самой своей структуры больше не терпит в себе ничего невинного и безвредного. В любом, еще возможном искусстве социальная критика должна вышаташаться до формы, до сокрытия любого ярко выраженного социального содержания.

<Против управляемого искусства>

По мере развития организации всех сфер культуры растет желание указать искусству его место в обществе, как теоретически, так, пожалуй, и практически; бесчисленные конференции за *round table*² и симпозиумы преследуют именно эту цель. После того как искусство осознали как социальный факт, социологическое определение места ощущает себя как бы выше его и распоряжается им. Часто предполагается, что объективность свободного от ценностных критериев позитивистского познания выше якобы чисто субъективных эстетических воззрений. Такого рода устремления требуют, в свою очередь, социальной критики. Они хотят молча, без единого слова утвердить примат администрирования, управляемого властью имущими мира, также и в отношении того, что не желает быть охвачено тотальным обобществлением или, по меньшей мере, противится ему. Суверенность топографического взгляда, который локализует феномены, чтобы перепроверить их функцию и их право на существование, носит характер узурпации. Она игнорирует диалектику отношений эстетического качества и функционального общества. Акцент априори переносится, если не на идеологический эффект, то, по меньшей мере, на потребительскую стоимость искусства, освобождаясь от всего того, что общественная рефлексия искусства имела бы сегодня своим предметом, — это заранее решается в духе конформизма. Поскольку экс-

¹ творчество (*фр.*).

² круглый стол (*англ.*).

пансия техники администрирования связана с научным аппаратом анкетирования и подобных ему мероприятий, она обращена к тому типу интеллигентов, которые хотя и ощущают в какой-то степени новые общественные нужды и потребности, но в отношении искусства не замечают ничего подобного. Их ментальность не выходит за рамки воображаемого доклада по образовательно-социологической тематике, который носил бы такое название: «Функция телевидения в процессе приспособления Европы к нуждам развивающихся стран». Общественная рефлексия в отношении искусства не должна вносить свой вклад в развитие этого процесса в подобном духе, она должна тематизировать его, превратить его в проблему и тем самым противостоять ему. До сих пор не утратила своего значения фраза Штейермана, сказавшего, что чем больше делается для культуры, тем это хуже для нее.

<Возможность искусства сегодня>

Имманентные трудности искусства не меньше, чем его общественная изоляция в современном сознании, особенно в сознании молодежи, участвующей в акциях протеста, приобрели характер обвинительного приговора, выносимого искусству. Это явление имеет свою историю, и те, кто хочет ликвидировать, упразднить искусство, были бы последними, кто признал бы это. Авангардистские нарушения, авангардистские помехи, чинимые эстетически авангардистскими мероприятиями, носят столь же иллюзорный характер, как и вера в то, что они революционны, а сама революция — это воплощение прекрасного: отсюда развлекательность не выше, а ниже культуры, ангажированность — зачастую не что иное, как недостаток таланта или энергии, напряжения, упадок силы. С помощью своего новейшего, испробованного уже, разумеется, в практике фашизма, трюка слабость, свойственная Я, неспособность к сублимации, меняет свою функцию, переходя к задачам более высокого порядка, оплачивая свою политику по линии наименьшего сопротивления моральными издержками. Приверженцы такой позиции утверждают, что время искусства прошло и что главное сейчас в том, чтобы осуществить его содержание истины, которое бесцеремонно отождествляется с общественным содержанием истины, — такой приговор носит тоталитарный характер. То, что в наши дни претендует на то, чтобы быть в чистом виде извлеченным из материала и благодаря своему тупоумию представить убедительнейший мотив для вынесения приговора искусству, в действительности совершает насилие над материалом. В то самое мгновение, когда делается шаг в сторону запрета и декретируется, что искусство не вправе больше существовать, искусство, находясь внутри администрируемого, управляемого мира, вновь обретает право на существование, отказ в котором сам походит на административный акт. Тот, кто хочет упразднить искусство, питает иллюзию, будто пути решающих изменений вовсе не скрыты. Утрирован-

ный реализм нереалистичен. Появление каждого подлинного произведения опровергает утверждение, будто такие произведения уже не могут быть созданы. Упразднение искусства в полуварварском или развивающемся в сторону полного варварства обществе выполняет роль социального партнера общества. И хотя сторонники такого упразднения высказываются всегда конкретно, их оценки носят слишком абстрактный и общий характер, оставаясь слепыми в отношении очень точно сформулированных, невыполненных, вытесненных новейшим эстетическим практицизмом задач и возможностей, стоящих перед подлинно освобожденной, вкусившей свободы субъекта, не отдающей на волю вещно отчужденной случайности музыкой. Но не следует прибегать к такому аргументу, как необходимость искусства. Вопрос об этом поставлен неправильно, ибо необходимость искусства, если с ней дело обстоит совершенно так же, как с царством свободы, является его не-необходимостью. Попытка измерить искусство с помощью критерия необходимости втайне продлевает действие принципа обмена, на который опирается позиция мещанина, озабоченного одним — что он за это получит. Приговор, согласно которому искусства больше нет, исходящий из умозрительного признания многого положения дел, сам в свою очередь является лежалым буржуазным товаром, не находящим спроса, заставляя недоуменно морщить лоб, задаваясь вопросом, к чему все это может привести. Но если искусство представляет свою внутреннюю сущность, свое в-себе, которого еще не существует, то оно стремится вырваться из рамок такого рода телеологии. В исторически-философском плане произведения тем весомее, чем меньше они растворяются в понятии их стадии развития. «Куда?» — это одна из форм тайного социального контроля. Ведь к немалому числу современной продукции применима характеристика, рисующая их как результат анархии, которая как бы сама подразумевает прекращение такого производства. Обвинительный приговор искусству, словно специально написанный для изделий, которые хотели бы заменить искусство, подобен приговору Red Queen¹ Льюиса Кэрролла: «Head off!»². После подобных обезглавливаний у попсы, в которой продолжает свою жизнь popular music³, снова отрастает голова. Искусство должно бояться всего, только не нигилизма импотенции. Вследствие опалы со стороны общества, объявившего ему бойкот, искусство деградировало до уровня того самого fait social, в роли которого оно отказывается вновь ускользнуть от опеки общества. Марксистское учение об идеологии, двойственное само по себе, ложно интерпретируется как теория идеологии в духе Манхейма и без всякой проверки, принятая на веру, переносится на искусство. Если идеология в общественном плане представляет собой ложное сознание, то, в силу простого логического рассуждения, не всякое сознание идеологично. Лишь тот способен обречь последние квартеты Бет-

¹ Красная Королева (англ.).

² «Голову долой!» (англ.).

³ популярная музыка, поп-музыка (англ.).

ховена на полное забвение, объявив их давно устарелой, ни на что не годной видимостью, кто не знает и не понимает их. Вопрос, возможно ли искусство сегодня, решается не по указанию «сверху», не согласно критерию общественных производственных отношений. Решение его зависит от состояния производительных сил. Но одним из факторов этого состояния является то, что является возможным, но что не осуществлено, искусство, которое не дает себя терроризировать позитивистской идеологии. Насколько обоснованной была критика Гербертом Маркузе аффирмативного, утверждающего, характера культуры, настолько же она и обязывает тщательно проанализировать каждое произведение в отдельности — иначе на базе этой критики возникнет антикультурбунд, союз против культуры, вызывающий отвращение, какое могут вызывать только культурные ценности. Яростная критика культуры не является радикальной. И если утверждающее, аффирмативное начало действительно является одним из моментов искусства, нельзя считать, что оно когда-либо было насквозь лживым, как и культура, на том основании, что аффирмативность не удалась, являясь целиком ложной. Аффирмативность препятствует худшему, развитию варварства; она не только подавляет природу, но и сохраняет ее вследствие ее подавления; это отдается эхом в заимствованном из области земледелия понятии культуры. Жизнь утверждает себя посредством культуры, в том числе и с помощью упований на лучшую, правильную, достойную человека жизнь; в подлинных произведениях искусства слышится отголосок этого. Аффирмативность не окружает существующее ореолом непогрешимости; она изо всех сил сопротивляется смерти, телосу всякой власти, всякого господства, испытывая симпатию к тому, что существует. Сомневаться в этом приходится столь же мало, как и в утверждении, что смерть сама является надеждой.

<Автономия и гетерономия>

Двойственный характер искусства как сферы, обособившейся от эмпирической реальности и тем самым от контекста общественного воздействия, которое в то же время является неотъемлемой частью и эмпирической реальности, и общественных взаимосвязей, непосредственно проявляется в эстетических феноменах. Они в одно и то же время представляют собой явления обоего рода — и эстетические, и *faits sociaux*¹. Они нуждаются в двояком рассмотрении, результаты которого столь же сложно представить непосредственно в виде единой, целостной картины, как и показать эстетическую автономию и искусство в виде общественного явления. Двойственный характер распознается физиогномически всякий раз, когда искусство, независимо от того, задумывалось ли оно как таковое или нет, прослушивается или рассматривается извне, причем в этом «рассмотрении-из-

¹ социальные факты (*фр.*).

вне» искусство нуждается постоянно, чтобы оградить свою автономию от опасности фетишизации. Музыка, которую играют в кафе или, как это часто делается в Америке, передается гостям ресторанов с помощью телефонной аппаратуры, может стать совершенно «другим», выражение которого сопровождается гулом голосов разговаривающих, звяканьем тарелок и тому подобными шумами. Она ожидает невнимательности со стороны слушателей, чтобы выполнить свою функцию, едва ли меньше, чем она ожидала их внимания в состоянии своей полной автономии. Попурри иногда складывается из фрагментов различных произведений искусства, но средствами монтажа они преобразуются самым коренным образом. Стоящие перед ними цели, заключающиеся в том, чтобы создать в зале теплую атмосферу, нарушить царящее в нем молчание, изменяют их, превращая их в то, что называется настроением, в ставшее товаром отрицание скуки, порождаемой серостью мира товаров. Сфера развлекательности, давно включенная в планы производства, представляет собой господство этого момента искусства над всеми его феноменами. Оба момента антагонистичны. Подчинение автономных произведений искусства моменту общественной целесообразности и целенаправленности, который скрывается в любом произведении и из которого в ходе длительного процесса и возникло искусство, ранит его в самом чувствительном месте. Тот, кто, сидя в кафе, внезапно тронутый серьезностью звучащей там музыки, начнет самым внимательным образом вслушиваться в нее, будет выглядеть смешным в глазах других посетителей. В этом антагонизме в искусстве проявляется основное отношение между ним и обществом. Внешний опыт искусства разрушает его непрерывность, как, например, попури разрушают его в произведении. От оркестровых фраз Бетховена в кулуарах филармонии мало что остается, кроме помпезно-торжественных ударов литавр; уже в партитуре они демонстрируют авторитарную манеру, которую произведение заимствовало от общества, чтобы потом, в процессе своей дальнейшей проработки, сублимировать ее. Ведь оба характера искусства не являются полностью индифферентными по отношению друг к другу. Если подлинно художественная, аутентичная музыкальная пьеса случайно забредет в социальную сферу заднего плана жизни, то она может неожиданно и трансцендировать ее, выйти за ее границы, благодаря своей чистоте, страдающей от пачкающего ее использования. С другой стороны, с подлинных произведений, подобных упомянутым ударам литавр Бетховена, невозможно смыть следов их общественного происхождения от гетерономных целей; то, что Рихард Вагнер ошибочно считал в произведениях Моцарта остатком дивертисмента, с тех пор выросло в стойкое подозрение и против тех произведений, которые сами отказываются от развлекательности. Положение, занимаемое художником в обществе, насколько оно является предметом массового восприятия искусства, с концом эпохи автономии намеренно перемещается обратно в область гетерономного. Если до Великой французской революции художники были слугами, то теперь они становятся конферансье, развлекающими публику. Индустрия культу-

ры зовет их cracks¹ по именам, как зовут старших официантов и парикмахеров члены jet set². Устранение различия между художником как эстетическим субъектом и как эмпирической личностью свидетельствует в то же время, что дистанция, отделяющая произведение искусства от эмпирии, сократилась, причем искусство тем не менее не возвратилось к вольной жизни, которой не существует. Близость искусства к эмпирии увеличивает прибыль, обманным образом создается видимость непосредственности. С точки зрения искусства его двойственный характер присущ всем его произведениям, словно позорное пятно бесчестного происхождения, почему общество и относилось некогда к художникам как к нечестным людям, проходимцам. Но это же происхождение является и источником миметической природы искусства. Бесчестность, подрывающая достоинство автономии искусства, которая всячески пыжится и чванится, испытывая угрызения нечистой совести из-за своего участия в жизни общества, оказывает ей со стороны честь, глумясь над честностью общественно полезного труда.

<Политический выбор>

Отношение между общественной практикой и искусством, всегда изменчивое, переменное, за последние сорок—пятьдесят лет изменилось, по всей видимости, решительным образом. В Первую мировую войну и до прихода Сталина к власти продвинутое художественное и политическое устроение шли рука об руку; тот, кто в то время начал принимать активное участие в жизни общества, представлял себе искусство априори таким, каким оно никогда в истории не было, политически левым. С тех пор Ждановы и Ульбрихты не только опутали производительные силы искусства цепями, подчинив их диктату социалистического реализма, но и разрушили их; общественная суть этого эстетического регресса, в котором они повинны, проявившаяся как мелкобуржуазная фиксация реалий действительности, очевидна. С расколом мира на два блока власть имущие на Западе в течение нескольких десятилетий после окончания Второй мировой войны установили мир с радикальным искусством, отказавшись от прежней вражды с ним; развитию абстрактной живописи способствует крупная немецкая индустрия, во Франции министром культуры в правительстве генерала де Голля является Андре Мальро. Авангардистские доктрины, если их противоречие с *communis opinio*³ формулируется достаточно абстрактно, и они сохраняют до известной степени свой умеренный статус, порой могут быть перенацелены в сво-

¹ здесь: наиболее яркие представители, ведущие, занятые на первых ролях актеры и т. п. (англ.).

² фешенебельное общество, члены которого собираются на модных курортах, пользуясь собственными реактивными самолетами (англ.).

³ общественное мнение (лат.).

см функционировании на элитарность; об этом говорят такие имена, как Паунд и Элиот. Беньямин уже на примере футуризма отметил *penchant* нового искусства к фашизму¹, восходящую еще к некоторым периферийным чертам бодлеровского модернизма. Как бы то ни было, не исключено, что поздний Беньямин, дистанцировавшийся от эстетического авангарда, если тот не обзаводился членским билетом коммунистической партии, находился под влиянием враждебности, которую Брехт испытывал по отношению к эстетам. Элитарная обособленность продвинутого искусства вменялась в вину не столько ему, сколько обществу, стандарты, на которые бессознательно ориентируются массы, — это те самые стандарты, которые необходимы для сохранения отношений, в которые интегрированы массы, и давление гетерономной жизни принуждает массы к распылению, препятствуя складыванию сильной личности, сильного Я, которое бы потребовало отказаться от всего шаблонного. Это порождает злобную зависть масс к тому, в чем им отказано, в том числе и в силу привилегии образования; проявляется она и в позиции людей, эстетически не менее продвинутых, чем в свое время Стриндберг и Шёнберг, по отношению к массам. Зияющий разрыв между их эстетическими *trouvailles*² и умонастроением, проявляющимся в содержании и интенциях, наносит ощутимый вред художественной целостности произведения. Социально-содержательная интерпретация произведений прошлого обладает сомнительной ценностью. Гениальным интерпретатором греческих мифов, таких, например, как миф о Кадме, был Вико. Наоборот, стремление связать действие шекспировских пьес с идеей классовой борьбы, как это собирался сделать Брехт, вряд ли, не считая тех случаев, когда классовая борьба непосредственно тематизируется в пьесах, позволяет уйти слишком далеко, проходя мимо самой сущности драм. Дело не в том, что сущность эта, якобы индифферентная в общественном отношении, носит чисто человеческий и вневременной характер, — все это пустые отговорки. Но общественный характер сообщается искусству посредством объективного принципа формы, лежащего в основе драм, или, по выражению Лукача, посредством «перспективы». Общественный характер у Шекспира носят такие категории, как индивид, страсть, черты характера, как, например, буржуазная конкретность Калибана, может быть, также и легкомысленные венецианские купцы, концепция полуматриархального первобытного мира в «Макбете» и «Короле Лире»; и уж тем более отвращение к власти в «Антонии и Клеопатре», не говоря уже о действиях отрекающегося Просперо. По сравнению со всем этим взятые из римской истории конфликты между патрициями и плебеями представляют собой способствующие образованию духовные ценности. На примере Шекспира можно вполне доказать сомнительность марксистского положения, согласно которому вся история есть не что иное, как история классовой борьбы, если только положение это воспринимается

¹ *Benjamin Walter*. Schriften. Bd. 1. S. 395 ff. [*Беньямин Вальтер*. Соч. Т. 1].

² находки (*фр.*).

как обязательное. Классовой борьбой в высокой степени обусловлены социальная интеграция и дифференциация, а субъективно — классовое сознание, рудиментарное развитие которого началось только в буржуазную эпоху. Не является новостью то обстоятельство, что сам класс, общественное подведение атомов под общее понятие, которое выражает как конститутивные для них, так и гетерогенные им отношения и взаимосвязи, структурно является феноменом буржуазным. Социальные антагонизмы уходят своими корнями в седую древность, они стары как мир; классовыми столкновениями они становились раньше только спорадически, бессистемно, там, где формировалась родственная буржуазному обществу рыночная экономика. Поэтому интерпретация всего исторического как проявления классовой борьбы носит несколько анахроничный *air*¹, как и вообще вся та модель, на основе которой Маркс осуществлял свои построения и экстраполяции, была моделью либерального предпринимательского капитализма. Хотя социальные антагонизмы «просвечивают» у Шекспира повсюду, проявляются они главным образом в индивидах, а коллективно — только в массовых сценах, выстроенных согласно таким категориям, как толпа, жадно внимающая обращенным к ней речам и легко поддающаяся уговорам. Для исследователя, рассматривающего Шекспира в общественном плане, очевидно, что он не мог быть на месте Бэкона. Проникнутый диалектическим пониманием вещей драматург раннебуржуазной эпохи смотрел на *theatrum mundi*² не столько с точки зрения прогресса, сколько через призму связанных с ним жертв. Попытка разрешить этот конфликт вследствие и общественного, и эстетического «совершеннолетия» затруднена самой структурой общества, запрещающей подобного рода усилия. Если в искусстве нельзя безоговорочно и бесцеремонно интерпретировать формальные характеристики политически, то тем не менее ни один его формальный элемент не лишен содержательных вкраплений, которые имеют связь с политикой. Освобождение формы, к которому стремится всякое подлинное новое искусство, — это прежде всего шифр освобождения общества, ибо форма, эстетический контекст всего отдельного, единичного, представляет в произведении искусства социальные отношения; вот почему освобожденная форма представляет существующему порядку вещей чем-то возмутительным и безнравственным. Это подтверждается данными психоанализа. Согласно ему, всякое искусство, являющееся отрицанием принципа реальности, восстает против образа отца и в этом плане является революционным. Это объективно предполагает участие аполитичного в политике. До тех пор, пока общественная структура еще не сформировалась таким образом, что уже чистая форма оказывала в качестве возражения и протеста подрывное действие, и отношение произведений искусства к предустановленной, данной социальной реальности было более терпимым. Не погружаясь в нее полностью, произведения искусства без

¹ оттенок (англ.).

² театр мира, «мир — театр» (лат.).

долгих церемоний вполне могли усваивать ее элементы, оставаясь как две капли воды похожими на нее, вступая с ней в общение. Сегодня социально-критический момент произведений искусства встал в оппозицию к эмпирической реальности как таковой, поскольку она превратилась в удвоенную идеологию самой себя, став воплощением господства власть имущих. Чтобы искусство не сделалось равнодушным в общественном отношении, не стало пустой игрой и декорацией общественной активности, зависит от того, в какой степени его конструкции и монтажи в то же время являются демонстрациями, разрушая элементы реальности и принимая их в себя, соединяя их в одно целое из чувства свободы по отношению к «другому». Если искусство, «снямая» эмпирическую реальность, конкретизирует свою связь со снятым, то это и означает единство его эстетического и общественного критерия, предоставляющего ему своего рода прерогативу. И тогда искусство, не давая практическим политикам никаких оснований предположить приемлемое для них высказывание с его стороны, не испытывает ни малейших сомнений относительно цели своих устремлений. Пикассо и Сартр, не страшась противоречия, делают выбор в пользу политики, которая осуждает все то, что они отстаивают эстетически, и вынуждена терпеть их самих лишь постольку, поскольку их имена представляют пропагандистскую ценность. Их позиция импонирует, так как они разрешают противоречие, имеющее свою объективную причину, не субъективно, путем однозначного признания того или иного тезиса, в том числе и прямо противоположного. Критика их позиции оправдана лишь как критика политики, за которую они выступают; само собой разумеющееся напоминание о том, что тем самым они вредили самим себе, ничего не меняет. Одна из не самых незначительных апорий эпохи утверждает, что не может быть истинной та мысль, которая не попирает интересы того, кто лелеет эту мысль, хотя бы это были и объективные интересы.

<Прогресс и реакция>

Сегодня особенно последовательно проводится различие между автономной и общественной сущностью искусства посредством системы критериев, норм и терминологии формализма и социалистического реализма. С помощью этой системы (номенклатуры) административно управляемый мир, не гнушаясь никакими средствами, использует еще и объективную диалектику в своих целях, которая притаилась в двойственном характере всякого произведения искусства; двойственный характер превращается в различие между агнцами и козлищами. Эта дихотомия является ложной, поскольку она представляет оба полных напряжения элемента как простую альтернативу. В соответствии с ней отдельный художник якобы должен делать выбор. При этом, в силу дешевого верховенства генштабовской карты-километровки, которой пользуется общество, свет регулярно проливается на

антиформалистические направления; остальные, якобы в силу разделения труда, ограничены в своих возможностях, перенимая в зависимости от своего состояния наивно буржуазные иллюзии. Трогательная забота, с какой аппаратчики выводят безразличных к «внешним раздражителям», к жизни общества художников из их замкнутого мирка, оторванного от действительности, прекрасно «увязывается»¹ с убийством Мейерхольда. В действительности абстрактное противопоставление формалистического искусства антиформалистическому несостоятельно, как только искусство проявляет желание быть чем-то большим, чем открытая или скрытая *per talk*². В эпоху Первой мировой войны или несколько позже живопись «модерна» поляризовалась, распавшись на два лагеря — кубизм и сюрреализм. Но сам кубизм в содержательном плане бунтовал против буржуазного представления о незапятнанно чистой имманентности произведений искусства. Наоборот, выдающиеся сюрреалисты, не собиравшиеся проявлять никакой терпимости в отношении рынка, такие, как Макс Эрнст и Андре Массон, которые первоначально протестовали против самой сферы искусства, сблизилась с формальными принципами; Массон, например, с принципом распредмечивания, по мере того как идея шока, быстро нашедшая себе применение в материалах произведений, все больше превращалась в прием живописной техники. Если вспышка молнии разоблачает привычный мир как видимость и иллюзию, то это означает, что телеологически уже совершен переход к беспредметности. Конструктивизм, официальный противник реализма, посредством языка отрезвления связан более глубокими родственными связями с историческими изменениями реальности, чем реализм, давно покрытый романтическим лаком, так как его принцип, обманчивое примирение с объектом, со временем стал романтизмом. Импульсы конструктивизма носили содержательный характер, отражая проблематичное, впрочем, соответствие искусства расколдованному миру, которое уже невозможно создать традиционными реалистическими средствами без академизма. То, что сегодня можно назвать неформальным, вообще становится эстетическим только по мере того, как артикулируется в виде формы; в противном случае это был всего лишь документ. В служащем примером творчестве ярчайших представителей эпохи, таких, как Шёнберг, Клее, Пикассо, экспрессивно миметический и конструктивный моменты обладают равной интенсивностью, отнюдь не находясь в дурной середине перехода, а стремясь к экстремальным проявлениям, к крайностям, — однако одновременно содержательно и то и другое: выражение как негативность страдания, а конструкция как попытка противостоять страданию отчуждения, которое преодолевается в контексте неурезанной и в силу этого уже не прибегающей к насилию рациональности. В искусстве форма и содержание ведут себя точно так же, как и в сфере мышления, где они сообщаются сознанию как порознь, так и через посредство друг дру-

¹ в тексте букв.: *geimt sich* «рифмуется» (нем.).

² бурная, энергичная пропаганда своих идей, «накачка» (амер., англ.).

га. Вряд ли такие понятия, как «прогрессивный» и «реакционный», применимы к искусству, пока люди придерживаются абстрактной дихотомии формы и содержания. Она повторяется в утверждении и контрутверждении. Одни называют художников реакционными, поскольку они представляют реакционные идеи или посредством формы своих произведений, явно выполняя чье-то распоряжение, неясно по какой причине, оказывают содействие политической реакции; другие — потому, что такие художники отстали от уровня развития художественных производительных сил. Но содержание выдающихся произведений искусства может не совпадать с умонастроением авторов. То, что Стриндберг поставил с ног на голову буржуазно-эмансипаторские устремления Ибсена, совершая тем самым своего рода репрессивный акт, совершенно очевидно. С другой стороны, его формальные новации, состоящие в ликвидации реализма в драме и в реконструкции призрачного, сказочно-упойтельного опыта, объективно носят критический характер. О переходе общества в царство беспредельного ужаса они свидетельствуют более убедительно, чем самые смелые обвинения Горького. В этом смысле они являются также прогрессивными в общественном отношении, брезжущим самосознанием катастрофы, к которой готовится буржуазно-индивидуалистическое общество — в нем абсолютный индивид становится таким же призраком, как и в «Сонате призраков». Контрапунктом этому выступают высочайшие творения натурализма — ничем не смягчаемый ужас первого акта «Вознесения Ганнеле» Гауптмана превращает верную копию в самое дикое, хаотичное выражение. Социальная критика подогретого предписанием реализма имеет значение лишь в том случае, когда она не капитулирует перед *l'art pour l'art*. Общественная лживость такого протеста против общества проявляется исторически. Изысканное, скажем, в творчестве Барбе д'Оревиля, блекнет, превращаясь в старомодную наивность, которая меньше всего подобает искусственным райским кушам; сатанизм, как это заметил уже Хаксли, стал смешным. Зло, которого так недоставало Бодлеру и Ницше в либеральном девятнадцатом столетии и которое было для них не чем иным, как маской уже не подавляемого викторианскими нравами влечения, вторглось как результат влечения, подавленного в двадцатом веке, с такой зверской жестокостью в овчарни цивилизации, по сравнению с которой омерзительные кошунства Бодлера выглядят воплощенной невинностью, гротескно контрастирующей с их пафосом. Бодлер, при всем бесспорном превосходстве своего художественного уровня, создал прелюдию к «югендстилю». Псевдоистина «югендстиля» состоит в приукрашивании жизни без ее изменения; сама красота стала вследствие этого пустой и, как и всякое абстрактное отрицание, интегрировалась в структуру отрицаемого. Фантасмагория эстетического мира, которого не беспокоят какие-либо конкретные цели и задачи, помогает миру доэстетическому, находящемуся ниже уровня эстетического восприятия, приобрести алиби.

<Искусство и нищета философии>

Относительно философии, как и вообще теоретического мышления, можно сказать, что она страдает склонностью к идеалистическому предreshению стоящих перед ней вопросов и проблем, поскольку располагает одними лишь понятиями; единственно с их помощью она трагует о том, что определяется ими, сама же она не обладает этим содержанием. Ее сизифов труд заключается в том, чтобы предаваться рефлексии по поводу той неистины и вины, которую она взвалила на свои плечи, и тем самым по возможности исправлять положение. Философия не может вклеить свой онтический субстрат в тексты; и, говоря об этом, она уже делает предмет своего рассмотрения тем, от чего ей хочется отделить его. Недовольство этим регистрирует современное, «модерное» искусство с тех пор, как Пикассо впервые начал вклеивать в свои картины обрывки газет; отсюда ведет свое происхождение вся техника монтажа. Тем самым социальному моменту эстетически воздается должное, поскольку он «вводится» искусству в виде некоей инъекции не вследствие подражания, словно в силу чисто внешнего воздействия обрета способность говорить на языке искусства, а саботируя его, совершая в отношении его диверсию. Само искусство так же соглашается с взрывом лжи о его якобы чистой имманентности, как и с настоящими, эмпирическими развалинами; и, вырванное из собственного контекста, готово смириться с имманентными принципами конструкции. Искусство хотело бы посредством явных, сделанных им уступок сырому материалу компенсировать понесенный ущерб, сохранив хоть что-то из того, что дух, идея искусства, создает для другого, на что направлены его усилия и чему он хотел бы дать возможность заговорить. В этом поддающийся определению смысл лишенного смысла, чуждого, даже враждебного любым интенциям момента современного искусства, вплоть до таких его новейших достижений, как орнаментальная отделка произведений бахромой и хэппенинг. Тем самым в отношении традиционного искусства и не вершится фарисейский суд выскочек и нуворишей, и не предпринимается попытка поглотить отрицание искусства с помощью его собственной силы. То, что в традиционном искусстве уже невозможно в общественном плане, не лишается в силу этого всей истины. Оно погружается в горные пласты истории, добраться до которых живое сознание может только путем отрицания, без которого, однако, не было бы никакого искусства, — отрицания безмолвного указания на то, что прекрасно, не делающего при этом строгого различия между природой и произведением. Этот момент противостоит моменту разрушительному, к которому перешла истина искусства, но продолжает жить в том, что в качестве формирующей силы он признает власть и силу того, что является для него определяющим критерием. Согласно этой идее искусство стремится к миру. Без надежды на

мир искусство было бы так же ложно, как и в предвосхищении примирения. Прекрасное в искусстве — это видимость реальных мирных отношений, реального мирного начала. К нему склоняется подавляющая сила формы, объединяя враждебное и противоречащее.

<Первостепенное значение объекта и искусство>

Вывод философского материализма об эстетическом реализме неверен. Правда, искусство, как одна из форм познания, предполагает познание реальности, причем той реальности, которая носит общественный характер. Таким образом, содержание истины произведения и общественное содержание сообщаются друг с другом, хотя познавательный характер искусства, его содержание истины, трансцендирует познание реальности как сущего. Социальным познанием искусство становится в процессе постижения сущности явлений, а не тогда, когда оно обсуждает, изображает, как-то имитирует их. Оно с помощью собственной структуры воплощает эту сущность, дает ей проявиться в противовес явлению. Эпистемологическую критику идеализма, которая создает для объекта момент господствующего положения, нельзя просто переносить на искусство. Его объект и объект эмпирической реальности — две совершенно различные вещи. Объект искусства есть созданное им произведение, в равной степени как содержащее элементы эмпирической реальности, так и перемещающее их, изменяющее их расположение, растворяющее, реконструирующее их согласно своему собственному закону. Единственно посредством такой трансформации, а не и без того постоянно искажающей и фальсифицирующей фотографии искусство отдает эмпирической реальности то, чем владеет, представляя, словно явление божества, свою скрытую сущность и вполне оправданный священный трепет перед ней как перед чем-то опасным, предосудительным и безобразным. Преобладающее положение объекта эстетически утверждается только в характере искусства как бессознательной историографии, анамнеза всего слабого, подчиненного, подвергнутого насилию, вытесненного, может быть, возможного. Преобладающее положение объекта, как потенциальная свобода того, что имеет отношение к господству, к власти, выражается в искусстве как его свобода от объектов. Если содержание искусства схватывается на основе его «другого», то в то же время это «другое» становится достоинством искусства только в контексте его имманентности; ставить это в вину искусству нельзя. Искусство отрицает негативность, присущую объекту, занимающему господствующее положение, отрицает ту свойственную ему непримиримость и гетерономность, которым оно позволяет проявиться только посредством видимости примиренности своих произведений.

<Проблема солипсизма и ложное примирение>

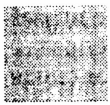
Один из аргументов диамата *prima vista*¹ не лишен убедительности. Согласно ему, позиция радикального «модерна» является позицией солипсизма, монады, замыкающейся в себе, всячески отгораживающейся от общения с другими субъектами. Овеществленное разделение труда, утверждают сторонники диалектического материализма, охваченное приступом безумия, впало в исступление. Это насмешка над гуманностью, которую необходимо воплотить в жизнь. Сам же солипсизм, как показала материалистическая критика, а задолго до нее великая философия, со временем превратился, мол, в иллюзию, в маскировку непосредственности явления-для-себя, которое из идеологических соображений не хотело предоставить слово собственным опосредованиям. Верно во всем этом то, что теория, выявляющая характер универсального общественного опосредования явлений, считает солипсизм не заслуживающим особого рассмотрения. Но искусство, то есть осознающий сам себя мимесис, неразрывно связано с движением чувств, с непосредственностью опыта; в противном случае его невозможно было бы отличить от науки, в лучшем случае оно было бы суммой, в расщепку выплачиваемой науке, а чаще всего — всего лишь социальным репортажем. Сегодня уже можно представить себе коллективные методы производства, применяемые маленькими группами, а в ряде средств массовой информации такие методы уже требуются; средоточием опыта во всех существующих обществах являются монады. Поскольку индивидуация, вместе со всеми страданиями, которые она влечет за собой, является общественным законом, общество постижимо исключительно на индивидуальной основе. Если бы с помощью разного рода мошеннических хитростей и уловок была бы изъята глубинная подоснова непосредственного коллективного субъекта, это обрело бы произведение искусства на неправду, поскольку лишило бы его единственной возможности приобретения опыта, имеющейся сегодня. Если искусство, стремясь исправить положение, ориентируется из теоретических соображений на свою собственную опосредованность и стремится «выпрыгнуть» из рамок монадного характера, разоблаченного как общественная видимость, то теоретическая истина остается вне искусства и становится ложью — произведение искусства гетерономно жертвует своей имманентной определенностью. Именно согласно критической теории одно лишь сознание выводит в сфере воображения, в сфере нереальной, посредством предуказанной обществом, объективной структуры, за пределы общества, а, разумеется, не произведение искусства, которое в силу самих условий своего существования также является частью социальной реальности. Способность, наличие которой диамат антиматериалистически подтверждает в произведении искусства

¹ на первый взгляд (*итал.*).

и которой он требует от него, произведение обретает во всяком случае там, где оно, находясь в рамках монадологически замкнутой собственной структуры, до такой степени развивает свою, объективно предустановленную ситуацию, что становится ее критиком. Истинный порог между искусством и другим видом познания может заключаться в том, что познание может выходить за собственные пределы, не отрекаясь от самого себя, тогда как искусство не создаст ничего обоснованного, что не порождалось бы им из самой глубины своей сущности, на том этапе исторического развития, на котором оно находится. Стимулирование исторически возможного для искусства имеет существенное значение для формы художественной реакции. Термин «субстанциальность» в искусстве оправдан именно этим. Когда искусство в интересах теоретически более высокой истины стремится приобрести опыт, превосходящий тот, который достижим для него и формируется им, то опыт этот уменьшается, а объективная истина, являющаяся критерием, вырождается в фикцию. Она замазывает разрыв между субъектом и объектом. Навязываемый искусству реализм настолько лжив в роли их примирителя, что никакие самые фантастические утопии не способны создать образ будущего искусства, которое вновь было бы реалистическим, не жертвуя для этого вновь своей свободой. Поэтому «другое» искусства проявляется в его имманентности, поскольку она, подобно субъекту, опосредована в общественном плане. Искусство должно дать возможность заговорить своему скрытому общественному содержанию — оно должно погрузиться, уйти в себя, чтобы выйти за собственные рамки. Критику солипсизма искусство осуществляет как с помощью силы, позволяющей ему пойти на уступки в отношении собственной техники, так и с помощью способности к объективации. Благодаря своей форме искусство трансцендирует «лишь» пристрастного, предубежденного субъекта; то, что намеренно хотело бы заглушить его предвзятость, впадает в инфантилизм и ставит себе гетерономию еще в социально-этическую заслугу. Но если всему этому можно было бы возразить, что и страны народной демократии самого различного типа еще не свободны от антагонизмов и поэтому и там иная точка зрения не была бы принята как чуждая общему мнению, но можно было бы надеяться, что осуществленный гуманизм уже не будет нуждаться в отдавшем Богу душу «модерном» искусстве и сможет, пожалуй, сохранить незабываемыми устои традиционного искусства, то такая уступка не так уж сильно отличается от доктрины преодоленного индивидуализма, как кажется. В основе этого лежит, грубо говоря, мещански-обывательское клише, согласно которому «модерное» искусство так же отвратительно, как тот мир, в котором оно возникло; этот мир оно заслужило, иначе не могло и быть, но так не может продолжаться вечно. В действительности там нечего преодолевать; само это слово — *index falsi*¹. То, что антагонистическая ситуация, сложившаяся в обществе, что молодой Маркс назвал отчуждением и самоотчуждени-

¹ свидетельство, показатель лжи (лат.).

см, явилась не самым незначительным фактором в формировании нового искусства, бесспорно. Но ведь это искусство и не было копией, отражением, репродукцией данной ситуации. В ее обличении, в придании ей образной формы искусство стало «другим» этой ситуации, обретая такую свободу, пользоваться которой эта ситуация запрещала людям. Возможно, что в будущем искусство прошлого снова станет достоянием умиротворенного общества, то искусство, которое сегодня сделалось идеологическим дополнением неумиротворенного общества; но возможно так же и то, что возврат вновь возникшего искусства к покою и порядку, к аффирмативному жизнеподобию и гармонии будет осуществлен в результате принесения в жертву свободы искусства. Нет также смысла пытаться изобразить, какие формы примет искусство в измененном обществе. Вполне вероятно, что оно станет чем-то третьим по отношению к искусству прошлого и настоящего, но лучше было бы пожелать, чтобы в один прекрасный день искусство вообще исчезло, чем допустить, чтобы оно смогло забыть то страдание, которое составляет его содержание и образует субстанцию его формы. Это гуманное содержание, которое несвобода искажает, превращая в позитивность. Если будущее искусство согласно желанию вновь будет позитивным, то подозрение в реальном продолжении существования негативности обостряется; подозрение такое существует всегда, опасность рецидива угрожает неотступно, и свобода, которая все же должна была бы быть свободой от принципа имущественного владения, принципа собственности, не может стать объектом обладания. Но чем станет искусство как историография, если оно отречется от памяти о пережитых страданиях?



Эстетика предъявляет философии счет за то, что академическая наука низвела ее до уровня отрасли. Она требует от философии того, что та упускает, — эстетика считает необходимым, чтобы философия извлекала феномены из сферы их чистого существования, делая их объектами осмысления, рефлексии относительно окаменелостей в науках, а не была бы «наукой для себя», находящейся «по ту сторону» феноменов. Тем самым эстетика подчиняется тому, чего непосредственно, в первую очередь, хочет ее предмет, подобно любому другому предмету. Всякое произведение искусства, чтобы быть полностью понятым, нуждается в идее и, стало быть, в философии, которая есть не что иное, как мысль, не останавливающаяся в своем развитии. Понимание едино с критикой; способность понимания — это способность воспринимать понимаемое как духовное явление, она тождественна способности отличать в понимаемом истинное от ложного, как бы это различие ни отклонялось от устанавливаемого методом обычной логики. Искусство, по характеру выражения, есть познание, но не познание объектов. Произведение искусства способен понять лишь тот, кто осознает его как обобщенное выражение истины. Это неизбежным образом затрагивает отношение произведения искусства к неправде, неистине, лжи, к собственной неправде и к той, что находится вне его; любая иная оценка произведения искусства, любое иное суждение о нем носили бы случайный характер. Тем самым произведения искусства требуют адекватного отношения к себе. Поэтому они постулируют то, что когда-то намеревалась совершить философия искусства и что она в своей традиционной форме так мало совершает перед лицом сегодняшнего сознания, как и современных произведений.

Эстетика, не знающая ценностей, — нонсенс. Понять произведения искусства — значит, как, впрочем, это, надо полагать, знал уже Брехт, осознавать момент их логичности и их противоположность, в том числе и их «поломки» и неудачи, равно как и то, что они значат. Не может понять «Нюрнбергских мейстерзингеров»* тот, кто не осознает раскрытого Ничше в пух и прах момента, заключающе-

¹ пропуски, пробелы; отложенное (*греч.*).

гося в том, что в этой опере позитивное, реально-конкретное играет с нарциссическим самолюбованием, то есть момента неправды. Разделение понимания и ценности «поставлено» по канонам сциентизма; без ценностей эстетически ничего невозможно понять, и наоборот. В сфере искусства более, чем где-либо, пристало говорить о ценности. Любое произведение говорит, подобно актеру — ну что, разве я не хорош? Ответом на это будет ценностное отношение к произведению.

В то время как предпринимаемая сегодня эстетикой попытка в качестве своей обязательной предпосылки предполагает критику ее общих принципов и норм, сама попытка эта неизбежно должна осуществляться в сфере всеобщего. Устранение этого противоречия не входит в задачу эстетики. Она должна взять его на себя и осмыслить его, согласно теоретической потребности, о которой категорически заявляет искусство в век своей рефлексии. Но принуждение к такой всеобщности не оправдывает никакую позитивную теорию инвариантов. В определениях, неизбежно носящих всеобщий характер, подводится итог результатов исторического процесса — они, если прибегнуть к формулировке Аристотеля, несколько изменив ее, показывают, чем было искусство. Общие определения искусства — это определения того, чем оно стало. Историческая ситуация, помешавшаяся на *raison d'être* искусства вообще, ошущью роется в прошлом, взирая на понятие искусства, представляющего в ретроспективе как нечто целостное и единое. Это не абстрактное единство, а развитие искусства, приведшее к выработке его собственного понятия. Поэтому теория везде в качестве условия собственного существования, а не как доказательство и пример считает предпосылкой исследования конкретный анализ. К историческому повороту в сторону всеобщего подошел уже Беньямин в теории воспроизведения¹, который с философских позиций придавал исключительно важное значение погружению в конкретные произведения искусства.

Требование, согласно которому эстетика должна представлять собой отражение художественного опыта, причем опыт этот не вправе ослаблять своего ярко выраженного теоретического характера, наилучшим образом удовлетворяется в том случае, когда в традиционные категории в виде модели вносится движение понятия, противопоставляющее их фактам художественного опыта. При этом не следует создавать континуум между полюсами. Сфера теории носит абстрактный характер, и на этот счет не могут ввести в заблуждение иллюстративные примеры. Но иногда, как некогда в «Феноменологии духа» Гегеля, между конкретикой духовного опыта и сферой общего понятия внезапно вспыхивает искра, в свете которой конкретное не иллюстрирует в качестве примера данный предмет, а само является предметом, окружающим абстрактные рассуждения, причем

¹ Benjamin Walter: Schriften, Bd. I, S. 366 ff. [Беньямин Вальтер. Соч. Т. 1].

имя этому предмету еще не найдено. При этом следует мыслить, исходя из произведенной стороны дела — из объективных проблем и устремлений, представленных изделиями. Первостепенное значение сферы производства в произведениях искусства является следствием превосходства их сущности как продуктов общественного труда над случайностью их субъективного создания. Но связь с традиционными категориями неизбежна, поскольку только рефлексия относительно этих категорий позволяет перенести художественный опыт в сферу теории. В процессе изменения категорий, который выражает и влияет на такую рефлексию, исторический опыт становится достоянием теории. В силу исторической диалектики, которую мысль выявляет в традиционных категориях, категории эти утрачивают свою дурную абстрактность, не принося, однако, в жертву всеобщее, которое присуще мышлению; эстетика нацелена на конкретную всеобщность. Самый изощренный анализ отдельных произведений еще не является непосредственно эстетикой; в этом и его «позорное пятно», и превосходство над так называемой наукой об искусстве, искусствоведением. Однако на основе актуального художественного опыта происходит апелляция к традиционным категориям, которые не исчезают в современном производстве, а возвращаются именно в процессе его отрицания. На основе опыта возникает эстетика — она становится последовательной и обретает сознание того, что в произведениях искусства проявляется в смешанном виде, непосредственно, а в отдельном произведении в недостаточной мере. В этом аспекте неидеалистическая эстетика говорит также об «идеях».

Качественное различие между искусством и наукой не позволяет науке просто проявить себя в качестве инструмента познания искусства. Применяемые наукой категории настолько не соответствуют категориям внутрихудожественным, что их проецирование на научные понятия неизбежно перечеркивает все те объяснения, которые старается дать наука. Возрастающая роль технологии в произведениях искусства не должна привести к тому, чтобы эти произведения были поставлены в подчиненное положение по отношению к рассудку, который создал эту технологию и продолжает жить в ней.

От классического наследия осталась идея произведений искусства как явления объективного, опосредованного с помощью субъективности. В противном случае искусство действительно было бы более приятным для себя и безразличным для других, да к тому же еще исторически отсталым времяпрепровождением. Оно нивелировалось до уровня эрзац-продукта, изготовленного обществом, силы которого уже не поглощены всецело добыванием средств к существованию, но тем не менее ограничены в непосредственном удовлетворении своих влечений. Искусство противоречит этому как настойчивое возражение против позитивизма, который хотел бы подчинить его универсальному принципу «жизнь-для-другого». Дело не в том, что искусство, вовлеченное в контекст общественного ослепления, все-таки не

могло бы быть тем, чему оно не хочет давать слова. Однако его существование несовместимо с властью, которая хотела бы заставить искусство сделать это, унизив и сломив его. То, о чем говорят выдающиеся произведения, противоречит тоталитарным притязаниям субъективного разума. Его ложь становится очевидной, сталкиваясь с объективностью произведений искусства. В отрыве от имманентного искусству стремления к объективности оно было бы не чем иным, как более или менее организованной системой раздражителей, вызывающих к жизни рефлексы, которое само искусство, отстраняясь от внешнего мира, догматически приписывает вышеупомянутой системе, а не тем, на кого эта система воздействует. В результате различие между произведением искусства и чисто сенсуальными качествами должно было бы исчезнуть, искусство превратилось бы в часть эмпирии, стало бы, говоря на американский манер, a battery of tests¹ и program analyzer², средством изучения искусства или возвышающихся над средним уровнем реакций групп на произведения искусства или жанры; только разве что позитивизм, может быть из уважения к признанным отраслям культуры, редко, кажется, заходит так далеко, как того требует последовательное соблюдение его собственного метода. Оспаривая, в качестве теории познания, всякий объективный смысл и относя любую мысль, которая не сводится к протокольным фразам, к сфере искусства, тем самым он a limine³ отрицает, не признаваясь в этом, искусство, которое он столь же мало воспринимает всерьез, как усталый коммерсант, для которого искусство — это своего рода расслабляющий и успокаивающий массаж; и если бы искусство соответствовало позитивистским критериям, именно этот персонаж был бы его трансцендентальным субъектом. Понятие искусства, которое стремится утвердить позитивизм, соединяется с понятием индустрии культуры, которая на самом деле организует свои продукты как системы раздражителей, которые теория субъективных проекций подсовывает искусству. Аргумент Гегеля, направленный против субъективной, основанной на ощущении воспринимающего эстетики, касался ее случайного характера. Но этим дело не кончилось. Субъективный момент воздействия калькулируется индустрией культуры на основе средних статистических данных, приобретаая характер всеобщего закона. Он становится объективным духом. Но это не умаляет весомости критики Гегеля. Ведь всеобщность современных особенностей художественной практики представляет собой негативно непосредственное, ликвидацию всяческих притязаний предмета искусства на обладание истиной, равно как перманентный обман потребителей искусства посредством скрытого уверения их в том, что лишь ради них существует то, посредством чего у них снова отбираются только деньги, которые подбрасывает им концентрированная экономическая власть. Это вполне обоснованно направляет эсте-

¹ набор критериев (англ.).

² программный анализатор (англ.).

³ сразу, с порога (лат.).

тику — как и социологию, поскольку она, как одна из предполагаемых коммуникаций, выполняет для эстетики функцию «погонщика» — в сторону объективации произведения искусства. В сфере практических исследований сторонники позитивистских концепций, оперирующие, например, тестом Марри (Murray-test), противостоят уже любому анализу, направленному на исследование объективного содержания подвергаемых тестированию образов, который они рассматривают как недостойный науки, считая его слишком зависимым от наблюдателя; и уж тем более они должны были бы поступать так в отношении произведений искусства, которые не ориентируются на вкусы и интересы потребителей искусства в отличие от упомянутого теста, а противопоставляют им свою объективность. Разумеется, с утверждением, что произведения искусства не являются суммой раздражителей, позитивизм разделался бы так же легко, как и с любой защитой какого-либо положения. Он мог бы отвергнуть его как рационализацию и проецирование, пригодное только для того, чтобы создать себе самому социальный статус, по образцу отношения миллионов молящихся на образование филистеров к искусству. Он мог бы поступить и еще радикальнее, дисквалифицировав объективность искусства как пережиток анимистических верований, ускользнувший из сферы влияния Просвещения, как и всякий другой пережиток. Кто не хочет поступиться своим опытом объективации, не хочет признать за людьми, чуждыми искусству, авторитет в вопросах искусства, должен пользоваться имманентным методом исследования, исходить из субъективных реакций, простым отражением которых и являются для позитивистского рассудка искусство и его содержание. Верной в позитивистском подходе является та банальность, что без опыта искусства об искусстве ничего невозможно узнать, да и вообще без этого о нем не может быть и речи. Но к этому опыту принадлежит именно то различие, которое игнорирует позитивизм, — оно связано с вопросом, можно ли использовать шпалер, в котором ничего невозможно понять, как экран для всевозможных психологических проекций, или же произведение можно понять, подчинившись его собственным правилам и нормам. То, что философская эстетика возвышала до уровня освобождающегося, говоря ее языком, трансцендирующего пространство и время начала искусства, было самоотрицанием наблюдателя, который виртуально «угасает» в произведении. К этому его понуждают произведения, каждое из которых является *index veri et falsi*¹; только тот, кто следует его объективным критериям, понимает его; тот, кто не обращает на них никакого внимания, просто потребитель. Но в адекватном отношении к искусству сохраняется, несмотря ни на что, субъективный момент — чем больше напряжение, создаваемое произведением и его структурной динамикой, чем больше субъект сосредоточивает свое рассмотрение на его внутренней сущности, тем успешнее забывший о самом себе субъект постигает объективность, ведь и в процессе восприятия субъективность опосредует объективность.

¹ показатель истины и лжи (лат.).

Встречаясь с любым проявлением прекрасного, что Кант констатировал только в сфере возвышенного, субъект осознает свое ничтожество и, выходя за его пределы, достигает иного состояния. Теория Канта страдает лишь одним недостатком — она объявляет противоположность этой ничтожности позитивно бесконечным, вновь делая его достоянием умопостигаемого субъекта. Боль от созерцания прекрасного — это тоска по тому, что перекрыто и загорожено субъективной преградой, выстроенной субъектом, о чем он все же знает, что оно более реально, более истинно, чем он сам. Опыт, который без насилия, совершаемого этой преградой, был бы пустоопорным опытом, усваивается в результате подчинения субъекта эстетическому закону формы. Наблюдатель заключает с произведением искусства договор, чтобы произведение «заговорило». Тот, кто настойчиво стремится к тому, чтобы что-то «получить» с произведения, обывательски-невежественно переносит отношения собственности на то, что безусловно не подчиняется власти этих отношений; он продлевает действие техники постоянного самосохранения, подчиняет прекрасное тому интересу, который прекрасное, согласно нестареющему положению Канта, трансцендирует. Но в том, что никакое прекрасное не возникает без субъекта, что вещь-в-себе оно становится только через свое для-других, повинно внутреннее устройство субъекта, его сущность. Поскольку она возмущала спокойствие прекрасного, выводила его из равновесия, прекрасное нуждалось в субъекте, чтобы в образе напомнить об этом. Вечерняя грусть не проявляется в настроении того, кто ее чувствует, а охватывает того, кто настолько усложнился в процессе своего развития, настолько стал субъектом, что он не может не замечать ее. Лишь сильный и развитой субъект, являющийся продуктом всего процесса покорения природы и всей его несправедливости, в состоянии отступить перед объектом и отказаться от своего самоустроения. Но субъект эстетического субъективизма слаб, «outer directed»¹. Завышенная оценка субъективного момента в произведении искусства и безразличие к нему — эквиваленты, вещи одного порядка. Субъект лишь тогда становится сущностью произведения искусства, когда он противостоит ему как нечто чуждое, чисто внешнее, и компенсирует эту чужеродность, подменяя собой сущность дела, предмет искусства. Правда, объективность произведения искусства раскрывается познанию не полно и не адекватно и никоим образом не является в произведениях бесспорной, не вызывающей никаких вопросов; различие между требованиями проблемы объективности и ее решением подтачивает основы этой объективности. Объективность — это не позитивный факт, а идеал — как произведения, так и его познания. Эстетическая объективность не является непосредственной; тот, кто надеется, что она попала к нему в руки, заблуждается. Если бы она была явлением непосредственным, она бы совпадала с чувственными феноменами искусства и подчинила бы себе духовный момент; но думать так — значит совершать ошибку и для себя, и

¹ букв.: «побежденный», «побитый», «изгнанный», «аутсайдер» и т. п. (англ.).

для других. Эстетика — это исследование условий и опосредований объективности искусства. Доказательства, приведенные Гегелем в опровержение кантиански-субъективистского обоснования эстетики, слишком легко подходят к делу — они могут погружаться в объект или в его категории, которые у Гегеля совпадают с понятиями жанров, не встречая никакого сопротивления, поскольку объект для Гегеля априори является духом. Но вместе с абсолютностью духа рушится и абсолютность духа произведений искусства. Поэтому эстетике так трудно сохранить свои позиции, не уступить их позитивизму и не «отдать концы» в его владениях. Но демонтаж метафизики духа не означает изгнания духа из искусства — духовный момент искусства упрочивается и конкретизируется, как только духом становится уже не все в искусстве, без всякого различия его элементов; впрочем, этого не имел в виду и сам Гегель. Если метафизика духа создавалась по образу и подобию искусства, то после ее «заката» дух как бы возмещает издержки, понесенные искусством. Неверность субъективно-позитивистских теорем об искусстве выявляется на материале самого искусства, а не выводится из некоей философии духа. Эстетические нормы, которые должны соответствовать неизменным формам реакции воспринимающего субъекта, эмпирически недействительны; столь же недействителен и направленный против новой музыки тезис школьной психологии, занимающейся проблемами обучения и преподавания, согласно которому ухо не в состоянии воспринимать очень сложные, сильно отличающиеся по своему строению от естественных соотношений обертонов симультанные звуковые феномены, — бесспорно, существуют люди, способные на это, но непонятно, почему не все обладают этой способностью; препятствием в этом является явление не трансцендентального, а общественного порядка, порождение второй природы. Если же стоящая на позициях эмпиризма эстетика в отношении этой ситуации ссылается на средние величины как на нормы, то тем самым она бессознательно переходит на сторону общественного конформизма. То, что такого рода эстетика распределяет по рубрикам, одно благосклонно, другое с отвращением, абсолютно не является чувственно природным; все общество в целом, вся его редакционно-издательская система и цензура изначально формируют это, против чего издавна протестует художественное производство. Субъективные реакции, как, например, отвращение к «приятности», «сладкогласию», одна из движущих сил нового искусства, представляют собой «переселившийся» в сферу действия органов чувств протест против гетерономного общественного соглашения. В принципе то, что (порой ошибочно) считается по общему мнению базисом искусства, обусловлено субъективными формами реакций и образа поведения; и в случайности вкуса властвует скрытая необходимость, хотя и не всегда связанная с самим произведением; равнодушная к нему, по сути дела субъективная форма реакции является внеэстетической. Но по меньшей мере любой субъективный момент в произведениях искусства, в свою очередь, мотивирован самой сутью дела, объективным содержанием произведения, предметом художественной деятель-

ности. Чувствительность художника в значительной мере является способностью прислушиваться к предмету, глядеть на вещи его глазами. Чем последовательнее эстетика согласно постулату Гегеля опирается на предмет, чем объективнее она становится, тем меньше смешивает она субъективно обоснованные, сомнительные инварианты с объективностью. Заслуга Кроче заключалась в том, что он, следуя духу диалектики, отвергал любой внешний по отношению к предмету критерий; гегельянский классицизм мешал ему в этом. Он так же порывал с диалектикой в эстетике, как и в теории институтов в сфере философии права. Только через опыт номиналистского нового искусства можно вернуть гегелевскую эстетику к самой себе; даже Кроче «шарахается» от этой идеи.

Эстетический позитивизм, заменяющий теоретическую расшифровку произведений инвентаризацией их воздействия, связывает свой момент истины, во всяком случае, с тем, что он осуждает фетишизацию произведений, которая сама является частью индустрии культуры и эстетического упадка. Позитивизм напоминает о том диалектическом моменте, что чистых произведений искусства вообще не бывает. Для некоторых эстетических форм, таких, как опера, контекст воздействия играл конститутивную роль; если внутреннее движение жанра заставляет отказаться от этого контекста, то жанр становится невозможным. Кто, несмотря ни на что, рассматривал бы произведения искусства как явление-в-себе, как нечто, каким оно тем не менее должно рассматриваться, тот наивно подпадал бы под влияние его самоустроения и воспринимал бы видимость как действительность второй степени, не замечая в своей слепоте конститутивного момента, присущего искусству. Позитивизм — это больная совесть искусства, он напоминает ему о том, что оно не является непосредственно истинным.

Если тезис о проективном характере искусства игнорирует его объективность — его ранг и содержание истины — и остается «по эту сторону» эмфатического (основанного на выразительности) понятия искусства, то он имеет весомое значение как выражение исторической тенденции. То, что она в своем обывательском невежестве совершает в отношении искусства, соответствует позитивистской карикатуре на Просвещение, на выпущенный на волю субъективный разум. Его общественное всевластие проникает в произведения. Тенденцию, которая посредством разыскусствления стремится сделать невозможным существование произведений искусства, невозможно приостановить с помощью воззвания, утверждающего необходимость искусства, — такое нигде не записано. Только при этом необходимо продумать до самого конца все последствия теории проецирования, пришедшей к выводу об отрицании искусства. Иначе теория эта выльется в постыдную нейтрализацию искусства по схеме, предложенной индустрией культуры. Но у позитивистского сознания, как сознания ложного, свои трудности — оно нуждается в ис-

кусстве, чтобы «сплавить» в него то, что не находит себе места в его удушающе тесном пространстве. Кроме того, позитивизм, верующий в наличное, сущее, должен пойти на компромисс с искусством, поскольку оно ведь теперь как-никак, а существует, имеется в наличии. Позитивисты находят выход из этой дилеммы, относясь к искусству так же несерьезно, как и *tired businessman*¹. Это позволяет им проявлять терпимость в отношении произведений искусства, которые, как они сами в этом убеждены, уже не являются произведениями искусства.

Насколько мала возможность раскрытия произведений искусства путем исследования их генезиса и велика вероятность ошибок, допускаемых при этом филологическим методом, совершенно очевидно. Шиканедеру* и не снились положения теории Бахофена, он понятия о них не имел. Либретто «Волшебной флейты» соединяет самые различные источники, не добиваясь их единого, согласного звучания. Но объективно в тексте проявляется конфликт между матриархатом и патриархатом, между лунарным и солярным началами. Это объясняет силу сопротивления текста, который по воле развитого не по годам вкуса отнесен в разряд неудачных, плохих текстов. Он существует на пограничной черте, пролегшей между банальностью и глубочайшим смыслом; от банальности его ограждает то, что колоратурная партия Царицы ночи не представляет никакого «злосозненного принципа».

Эстетический опыт кристаллизуется в отдельном произведении. Однако никакой эстетический опыт невозможно изолировать, сделать независимым от непрерывности познающего сознания. Точечное, атомистическое несовместимо с этим опытом, как и со всяким другим, — в отношении к произведениям искусства, рассматриваемым как монады, обязательно привносится сила того, что уже сформировалось в эстетическом сознании за пределами отдельного произведения. В этом разумный смысл понятия «понимание искусства». Непрерывность эстетического опыта окрашена всем прочим опытом и всем знанием, которым обладает познающий; разумеется, он подтверждается и корректируется только в процессе сопоставления с феноменом.

В процессе духовной рефлексии тем «ценителям» искусства, которые считают свой вкус выше самого предмета искусства, творческая манера «Ренара»** Стравинского может показаться более соответствующей поэтике «Лулу» Ведекинда, чем музыка Берга. Настоящий музыкант знает, насколько музыка Берга выше по своему художественному уровню музыки Стравинского, жертвуя ради этой истины суверенностью эстетического воззрения; из таких конфликтов и составляется художественный опыт.

¹ усталый бизнесмен (англ.).

Чувства, возбуждаемые произведениями искусства, реальны и в этом смысле внеэстетичны. По отношению к ним более правильной является, в противовес наблюдающему, созерцающему субъекту, познающая позиция, она более адекватна эстетическому феномену, не смешивая его с эмпирической экзистенцией наблюдателя. Однако то, что произведение искусства является не только эстетическим, но стоит и выше эстетики, и ниже ее, и, возникая в эмпирических пластах, обретает конкретно-вещный характер, становится *fait social*, и, наконец, соединяется в идее истины с метаэстетическим началом, предполагает критику в адрес химически чистого отношения к искусству. Познающий субъект, от которого отдаляется эстетический опыт, возвращается в рамках этого опыта как трансэстетический субъект. Потрясение снова возвращает в сферу своего притяжения дистанцированного субъекта. И когда произведения искусства открываются наблюдателю, они в то же время вводят его в заблуждение относительно дистанции, отделяющей его от произведения, дистанции, соблюдаемой простым зрителем; истина произведения раскрывается перед ним и как его собственная истина. Момент этого перехода — наивысший момент искусства. Он спасает субъективность, даже субъективную эстетику посредством ее отрицания. Потрясенный искусством субъект обретает реальный опыт; но в силу постижения произведения искусства как произведения искусства такой опыт, в русле которого размываются «окаменелости» его собственной субъективности, растворяет ограниченность его самоустроения. Если субъект именно в этом потрясении испытывает подлинное счастье от общения с произведениями искусства, то счастье это говорит против субъекта; поэтому голосом произведений является плач, выражающий также печаль, порожденную сознанием собственной бренности. Нечто подобное ощущал Кант в эстетике возвышенного, которую он отделяет от искусства.

Ненаивность в отношении искусства, выражающаяся в форме рефлексии, нуждается тем не менее в наивности в иной плоскости, связанной с тем, что опыт эстетического сознания не поддается регулированию со стороны общепринятых культурных ценностей, а само сознание сохраняет силу спонтанного реагирования в отношении и передовых школ в искусстве. Как ни сильно сознание отдельного человека, в том числе и эстетическое, опосредуется обществом, господствующим в нем объективным духом, все же оно остается геометрическим местом саморефлексии этого духа и расширяет сферу его действия. Наивность в отношении искусства — это фермент ослепления; тот, кто совершенно лишен ее, в полном смысле слова страдает «узколобостью», увязнув в том, что ему навязано.

«Измы» следует защищать как лозунг, как девиз, как свидетельство универсального состояния рефлексии, равно как и образующих школы наследников того, что некогда формировало традицию. Это вызывает ярость приверженцев дихотомического буржуазного сознания. И хотя это сознание все планирует, все распределяет согласно своим намерениям и желаниям, оно хочет, чтобы искусство, находясь под его давлением, было бы, как и любовь, чисто спонтанным, произвольным, бессознательным. Но в этом искусству отказано с исторически-философской точки зрения. Табу, налагаемое на лозунги и девизы, является реакционным.

Новое — наследник того, до этого хотело сказать индивидуалистическое понятие оригинальности, которое тем временем ввели те, кто не хочет нового, неоригинального, кто обвиняет любую «передовую» форму в единообразии.

Если художественные процессы последнего времени избрали монтаж своим принципом, то следует иметь в виду, что какие-то элементы этого принципа издавна проникли «под кожу» произведений, внедрились в их плоть; в частности, это можно было бы продемонстрировать на примере «мозаичной техники», присущей великой музыке венского классицизма, которая тем не менее в такой степени отвечает идеалу органического развития, выдвинутому философией той эпохи.

То, что происходит в исторической науке, искажающей структуру истории в силу *parti pris*¹ к подлинно или мнимо великим, значительным событиям, случается и в истории искусства. И хотя искусство кристаллизуется в сфере качественно нового, напрашивается и возражение, что все это новое, внезапно возникающее качество, весь этот переворот — ничто, пустышка. Это лишает силы миф о художественном творчестве. Художник совершает минимальный переход, а не *maximale creatio ex nihilo*². Дифференциал нового — показатель его

¹ здесь: пристрастие (*фр.*).

² максимальное творение из ничего (*лат.*).

продуктивности. Посредством бесконечно малой величины решающего момента отдельный художник предстает как исполнитель требований коллективной объективности духа, в сравнении с которой его роль становится исчезающе незаметной; в представлении о гении как о чем-то только воспринимающем, пассивном, в скрытом виде содержалось упоминание об этом. Это проливает свет на те явления в произведениях искусства, благодаря которым они больше своего первоначального определения, больше, чем артефакты. Их требование быть такими, и никакими другими, работает против характера артефакта, хотя и развивает его до крайних пределов; суверенный художник охотно отказался бы от высокомерия «творчества». Здесь проявляется та крупница истины, что содержится в вере, будто все по-прежнему обстоит прекрасно, все находится на своем месте. В клавиатуре любого рояля скрывается вся «Аппассионата», композитору остается лишь извлечь ее оттуда — правда, для этого необходим Бетховен.

При всем неприятии того, что в «модерне» кажется устаревшим, отношение искусства к «югендстилю» отнюдь не изменилось так радикально, как того требовало бы это неприятие. Само это неприятие, похоже, возникло по той же причине, что и неослабевающая актуальность произведений, которые, хотя они и не возникли в русле «югендстиля», могли быть причислены к нему, как, например, «Лунный Пьеро» Шёнберга, а также кое-что из Метерлинка и Стриндберга. «Югендстиль» представлял собой первую коллективную попытку выделить из искусства отсутствующий в нем смысл; крах этой попытки наглядно демонстрирует до наших дней апорию искусства. Попытка эта лопнула в искусстве экспрессионизма; функционализм и его эквиваленты в «нецеленаправленном» искусстве являлись ее абстрактным отрицанием. Шифром современного антиискусства, во главе с Беккетом, может быть, является идея конкретизации этого отрицания; явления эстетически смыслодержущего из безудержного отрицания метафизического смысла. Эстетический принцип формы сам по себе, в результате синтеза оформленного, обретшего форму, является установлением смысла — даже там, где смысл отвергнут содержанием. В этом плане искусство, независимо от того чего оно хочет и что говорит, остается теологией; его притязания на обладание истиной и его неразрывная связь, его родство с неистинным, ложным сплетены воедино, это две стороны одной медали. Такая ситуация сложилась конкретно в русле «югендстиля». Она порождает вопрос, возможно ли вообще искусство после крушения теологии и без всякой теологии. Если, однако, как у Гегеля, который одним из первых высказал обоснованное исторически-философскими соображениями сомнение в возможности этого, данное требование сохраняется, то приобретает черты, делающие его похожим на некий оракул; остается сомнительным, является ли эта возможность истинным свидетельством увядающего, вечного начала теологии, или отражением вечного проклятия.

«Югендстиль», как об этом говорит само его название, представляется непрекращающимся периодом полового созревания — утопия, которая учитывает вексель собственной нереализуемости.

Ненависть к новому возникает на основе одного из главных положений буржуазной онтологии, которая замалчивает его, — переходящее должно быть переходящим, за смертью должно оставаться последнее слово.

Принцип сенсации всегда шел бок о бок с откровенным буржуазным страхом и адаптировался к буржуазному механизму использования.

Насколько очевидно понятие нового теснейшим образом связано с теми явлениями, которые имеют роковое значение для общества, особенно с явлением *nouveauté*¹ на рынке, настолько же невозможно упразднить это новое после Бодлера, Мане и «Тристана»; попытки такого рода, предпринимавшиеся в связи с теми случайностью и произволом, которые якобы присущи новому, только породили вдвое большее количество случайности и произвола.

От угрожающей категории нового постоянно исходит соблазн свободы, более сильный, чем ее сдерживающие, нивелирующие, подчас стерильные моменты.

Категория нового как абстрактное отрицание категории существующего совпадает с ней — в ее неизменности ее слабость.

«Модерн» исторически возник как явление качественное, как отличие от образцов, утративших былую силу и власть; поэтому он не носит чисто временного характера; это, между прочим, помогает объяснить тот факт, что «модерн», с одной стороны, обрел неизменные, инвариантные черты, в которых его охотно упрекают, а с другой — он не должен быть упразднен как устаревший. При этом внутриэстетическое и социальное переплетаются. Чем больше искусство вынуждено противостоять стандартизированной жизни, несущей на себе следы действия аппарата власти, тем больше напоминает оно о хаосе — подлинным злом, подлинным несчастьем этот хаос становится тогда, когда о нем забывают. Отсюда и лживость всей болтовни о так называемом духовном терроре «модерна»; крики об этом заглушают террор, осуществляемый миром, от которого отказывается искусство. Террор со стороны тех, кто готов терпеть только новое, оказывает целебное действие, поскольку выражает стыд за слабоумие официальной культуры. Тот, кто стесняется болтать о том, что искусство, мол, не вправе забывать о человеке или, сталкиваясь с непонятными, странными, вызываю-

¹ новизна (фр.).

щими неприятное удивление произведениями, задавать вопрос: «А что же хотел сказать автор?» — тот, пусть и внутренне сопротивляясь, с неохотой, может быть, даже без прочной убежденности в своей правоте вынужден будет пожертвовать любимыми привычками, но стыд может положить начало процессу развивающемуся извне вовнутрь, который в конце концов сделает и для терроризируемых невозможным мычать даже про себя в согласном хоре.

Из носящего подчеркнуто эстетический характер понятия нового нельзя исключить индустриальные технологии, которые во все большей степени определяют характер материального производства общества; вопрос о том, посредничает ли, как это, кажется, предполагал Бенъямин¹, выставка между тем и другим, остается открытым. Но индустриальные технологии, повторение идентичных ритмов и повторное изготовление идентичного по единому образцу, воплощают в то же время противостоящий новому принцип. Это утверждается в антиномике эстетического нового.

¹ *Benjamin Walter. Schriften, Bd. I, S. 375 ff. [Беньямин Вальтер. Соч. Т. 1]*

Подобно тому как мало в мире существует просто отвратительно-го, безобразного; как много безобразного посредством своей функции может стать прекрасным, так же мало в мире просто прекрасно-го, — стала тривиальной мысль, что самый красивый закат солнца, самая красивая девушка, написанные в полном соответствии с оригиналом, могут стать отвратительными. При этом, однако, не следует чересчур поспешно утаивать момент непосредственности в прекрасном, равно как и в безобразном, — ни один влюбленный, способный воспринимать различия — а это неперемное условие любви, — не позволит поблекнуть красоте своей возлюбленной. Прекрасное и безобразное нельзя ни гипостазировать, ни релятивизировать; их отношение друг к другу проявляется постепенно и притом часто превращается во взаимное отрицание. Красота исторически существует сама в себе, возникшая из самой себя.

О том, как мало общего у эмпирически производящей субъективности и ее единства с конститутивным эстетическим субъектом, не говоря уже об объективном эстетическом качестве, свидетельствует красота некоторых городов. Перуджа, Ассизи представляют высочайший критерий формы и гармоничности, причем, похоже, в нем не было потребности и на него не ориентировались, хотя определенной доли планирования нельзя недооценивать и в том, что кажется органичным, словно вторая природа. Этому способствовала и мягкая покатость горы, и красноватая окраска камней, то есть то внеэстетическое, что в качестве материала человеческого труда само по себе является одной из детерминант формы. В качестве субъекта действовала здесь историческая непрерывность, поистине объективный дух, следовавший велениям данной детерминанты, причем это вовсе не осознавалось тем или иным зодчим. Этот исторический субъект прекрасного руководит и производством отдельных художников. Но то, что влияет на красоту таких городов якобы только извне, является ее внутренней сущностью. Имманентная историчность становится явлением, и вместе с ней разворачивается и эстетическая истина.

Отождествление искусства с прекрасным недостаточно, и не только в силу своего чересчур формального характера. В том, чем стало искусство, категория прекрасного образует всего лишь один момент, причем такой, который меняется самым коренным образом — в результате абсорбции безобразного понятие красоты изменчиво само по себе, причем эстетика не может обойтись без него. Абсорбируя безобразное, красота достаточно сильна, чтобы возрасти через свою противоположность.

Гегель впервые занимает позицию, направленную против эстетического сентиментализма, который намеревался определить содержание произведения искусства не из него самого, а по его воздействию. Последующей формой этого сентиментализма является понятие настроения, обладающее своей исторической ценностью. Ничто не может лучше охарактеризовать как хорошие, так и плохие стороны эстетики Гегеля, как ее несовместимость с моментом настроения или настроенности в произведении искусства. Гегель, как всегда, настаивает на прочности и четкости понятия. Это идет на пользу объективности произведения искусства как в отношении его эффекта, так и его чисто чувственного «фасада». Прогресс, достигаемый им при этом, оплачивается за счет того, что чуждо искусству, объективность обретается посредством вещного, благодаря переизбытку материальности. Он угрожает одновременно ослабить требования, предъявляемые к эстетике, замедлить ее развитие, остановив на сфере дохудожественного, на стремящейся к конкретному позиции буржуа, желающего найти в картине или драме конкретное, прочное содержание, на которое он может уверенно опираться и которое он смог бы удержать при себе. Диалектика ограничивается у Гегеля сферой жанров и их историей, но недостаточно радикально вносится в теорию произведения. То, что природно-прекрасное противится определению посредством духа, побуждает Гегеля в состоянии эмоционального аффекта умалить, дискредитировать все то в искусстве, что не является духом, проявляющимся в виде интенции. Ее коррелятом является овеществление. Коррелятом абсолютного делания всегда является сделанное как устойчивый, прочный объект. Гегель не замечает невещественного в искусстве, не получившего конкретно-предметного воплощения, которое даже входит в понятие искусства, противостоя эмпирическому вещному миру. Гегель в полемическом пылу «спихивает» невещественное в область природно-прекрасного как его дурную неопределенность. Но именно с этим моментом природно-прекрасное обретает то, что утрачено произведением искусства, что произведение отбрасывает в чуждую искусству сферу голой фактичности. Тот, кто не может осуществить в опыте природы то отделение от объектов действия, которое составляет сущность эстетического, тот не способен овладеть художественным опытом. Мысль Гегеля, согласно которой художественно-прекрасное возникает в процессе отрицания природно-прекрасного и тем самым в русле природно-прекрасного, следовало бы повернуть таким образом, что, согласно ее измененной редак-

ции, тот акт, в ходе которого только и создается вообще сознание прекрасного, должен осуществляться в рамках непосредственного опыта, если он уже не постулирует то, что он конституирует. Концепция художественно-прекрасного, прекрасного в искусстве, сообщается с концепцией природно-прекрасного, прекрасного в природе, — обе хотят восстановить природу путем отказа от ее «голой» непосредственности. Следует вспомнить о сформулированном Беньямином понятии ауры: «Целесообразно проиллюстрировать предложенное выше для области истории понятие ауры примером понятия ауры, относящегося к области природы. Связанные с ней явления мы определяем как неповторимую картину безграничной, неоглядной дали, как бы близко к нам эти явления ни находились. Наблюдать в тиши солнечного вечера, на закате дня, цепь гор, встающих на горизонте, рассматривать ветку дерева, в тени которой ты нежишься отдыхая, — все это и называется вдыхать ауру этих гор, этой ветви»¹. То, что здесь названо аурой, познается художественным опытом под названием атмосферы произведения искусства, то есть того, посредством чего общий контекст, взаимосвязь моментов произведения указывает за пределы художественного опыта и дает возможность каждому отдельному моменту «выглядывать» за свои собственные пределы. Именно этот конституирующий фактор искусства, очень неточно обозначенный экзистенциально-онтологическим термином «настроенность», является в произведении искусства фактором, избегающим его конкретной предметности, вещности, уклоняющимся от фиксации существующей реальности, и, как свидетельствует любая попытка дать описание атмосферы произведения, о чем во времена Гегеля едва ли задумывались, — все же подлежащим объективации в форме художественной техники. Аурагический момент не заслуживает проклятий Гегеля потому, что в ходе более пристального анализа может выясниться, что момент этот является объективным определением произведения искусства. «Выход» произведения искусства из собственных рамок относится не только к его понятию, о нем свидетельствует специфическая конфигурация любого произведения искусства. Там же, где произведения, продолжая линию развития, у истоков которой стоял Бодлер, внутренне освобождаются от атмосферического элемента, он «снимается» в них, упраздняется как нечто отринутое, отвергнутое. Но именно этот элемент имеет своим образцом природу, с которой произведение искусства более тесно и глубоко связано благодаря ему, а не сходству с какими-то конкретными вещами. Воспринимать ауру природы так, как требовал этого Беньямин в иллюстрации к понятию ауры, значит постигать в природе то, что, в сущности, и делает произведение произведением искусства. Но это и есть то объективное значение, до которого не в силах добраться субъективная интенция. Произведение искусства открывает глаза наблюдателю, если оно подчеркнуто выразительно, с особым ударением говорит объективные вещи, а этой возможностью объективности, не только проецируемой наблю-

¹ Benjamin Walter. Schriften, Bd. I. S. 372 f. [Беньямин Вальтер. Соч. Т. 1].

дателем, обладает модель объективности, проявляя ее в том выражении печали или умиротворенности, которое ощущается при общении с природой, если ее не рассматривают как объект деятельности. Отдаленность, которой Бенъямин в понятии ауры придает такое большое значение, представляет собой рудиментарную модель дистанцирования от явлений и объектов природы как потенциальных средств, используемых в практических целях. Рубеж между художественным и дохудожественным опытом — это точно тот же рубеж, что разделяет господство механизма отождествления и связи объективного языка объектов. Так же как расхожим примером обывательского невежества является случай, когда читатель выверяет свое отношение к произведениям искусства по тому, может ли он отождествить себя с изображенными в них персонажами, ложная идентификация, ложное отождествление с непосредственно существующей эмпирической личностью не имеет ничего общего с искусством, глубоко чуждо ему. Такое отождествление представляет собой сокращение дистанции при одновременном потреблении узким, замкнутым кругом ауры как чего-то «высшего». Пожалуй, и аутентичное отношение к произведению искусства требует акта отождествления, вхождения в предмет, соучастия, говоря словами Бенъямина, «вдыхания ауры». Но средством для этого является то, что Гегель называет «свободой к объекту», — наблюдатель, воспринимающий произведение искусства, не должен проецировать то, что происходит в его душе, на произведение искусства, чтобы в нем найти подтверждение своим чувствам, возвысить их, дать им удовлетворение, наоборот, ему следует раствориться без остатка в произведении, целиком уподобиться ему, воссоздать его в своей душе. Сказать, что он должен подчиниться дисциплине произведения и не требовать, чтобы произведение искусства что-то дало ему, — значит выразить ту же самую мысль другими словами. Но эстетическая позиция, несогласная с этим, остается, таким образом, слепой в отношении того, что в произведении искусства больше случайности, совпадая с проективной позицией, которую занимают приверженцы *terre à terre*¹, — позицией, целиком принадлежащей современной эпохе и способствующей разыскуствлению произведений искусства. То, что они, с одной стороны, принадлежат к вещам, подобным всем прочим вещам, а с другой — представляют собой вместилища психологических переживаний наблюдателя, суть явления, соотносящиеся друг с другом. Будучи просто вещами, они уже не говорят; вместо этого они становятся «оснасткой» для восприятия наблюдателя. Но понятие настроения, против которого так резко выступает объективная эстетика в духе Гегеля, настолько несостоятельно потому, что оно обращает в свою противоположность именно то, что называет истинным в произведении искусства, целиком относя его в сферу чисто субъективного, психологических реакций наблюдателя, и еще в произведении представляет его в соответствии с созданной им моделью.

¹ практичное, заурядное, будничное, мелкое, низменное, пошлое (фр.).

Настроением в произведениях искусства называлось то, в чем смешиваются, образуя мутную смесь с осадком, воздействие и структура произведений, как то, что выходит за пределы их отдельных моментов. Сохраняя видимость возвышенного, настроение отдает произведения искусства во власть эмпирии. И хотя одна из слабостей гегелевской эстетики состоит в том, что она не видит этого момента, достоинство ее в то же время в том, что она избегает смешения эстетического и эмпирического момента, неясности в отношениях между ними.

Дух, как и хотел этого Кант, не столько ощущает свое превосходство над природой, сколько свою собственную природность, связь с природой. Этот момент заставляет субъекта плакать при созерцании возвышенного. Воспоминания о природе разжигают упрямство его натуры: «Слеза кипит, я вновь иду в могилу!» Здесь Я духовно освобождается из плена собственной сущности. Вспыхивает зарница свободы, которую философия, совершая тяжкую ошибку, предоставляет противной стороне, самовластию субъекта. Обаяние, которым субъект окружает природу, захватывает и его — свобода возникает от осознания его сходства с природой. Поскольку прекрасное не подчиняется природной причинности, навязанной феноменам субъектом, сфера действия субъекта — это сфера возможной свободы.

В искусстве, как и в какой-либо иной сфере жизнедеятельности общества, разделение труда не является только грехопадением. Сферой, где искусство отражает власть общественных взаимосвязей, в которые оно «впряжено», и тем самым выявляет возможности примирения с обществом, является сфера одухотворения; но предпосылкой последнего является разделение труда на физический и умственный, духовный. Только посредством одухотворения, а не в результате закоснелой укорененности в природе, произведения искусства прорывают сеть покорения природы и вступают в конфликт с природой; вырваться из ее пут можно только с помощью внутренних усилий. Иначе искусство становится детским. В духе также сохраняется кое-что от миметического импульса, секуляризованная мана, то, что трогает.

Во многих произведениях викторианской эпохи, и далеко не только в английском искусстве, власть секса и родственного ему сенсального момента ощущается именно в результате их замалчивания; это можно было бы доказать на примере некоторых новелл Шторма. Молодой Брамс, гений которого вплоть до наших дней вряд ли оценен по достоинству, создал произведения, насыщенные такой покоряющей нежностью, какую в состоянии выразить лишь тот, кто лишен этой нежности в жизни. И в этом аспекте отождествление выражения и субъективности дает огрубленную картину. Субъективно выраженное вовсе не обязательно должно быть тождественно выражающему субъекту. Очень часто выражаемое вовсе не совпадает с выражающим субъектом; субъективно любое выражение опосредовано страстным стремлением, тоской по какому-то идеалу.

Чувственная приятность, порой навлекавшая на себя различного рода кары и гонения со стороны сторонников аскетически-авторитарного образа жизни, в ходе исторического развития превратилась в явление, непосредственно враждебное искусству, — благозвучие музыки, гармония красок, нежность и изысканность речи, все это стало китчем и опознавательным знаком индустрии культуры. Лишь там чувственная прелесть искусства оправданна, где она, как в «Лулу» Берга или у Андре Массона, является носителем или функцией содержания, а не самоцелью. Одна из трудностей, с которыми сталкивается новое искусство, заключается в том, чтобы соединить стремление к гармоничности и непротиворечивости, качествам, которые всегда сопряжены с элементами, внешне проявляющимися как приглаженность, прилизанность выражения, с сопротивлением, оказываемым «кулинарному», развлекательному моменту. Иногда сам предмет требует использования «кулинарии», в то время, как это ни парадоксально, чувство противится этому.

В результате определения искусства как явления духовного чувственный момент не только отрицается. Никким образом не противоречащее традиционной эстетике положение, согласно которому эстетическим считается только то, что реализовано в чувственном материале, также имеет свои слабые места. То, что произведениям высочайшего уровня может быть приписано как метафизическое насилие, в течение тысячелетий сплывало с моментом чувственного наслаждения, которому всегда противодействовало автономное формообразование. Только благодаря этому моменту искусство может время от времени становиться образом блаженства. Матерински утешающая рука, поглаживающая по волосам, доставляет чувственное удовольствие. Высшая одухотворенность становится чисто физическим явлением. Традиционная эстетика в своем *parti pris*¹ к чувственному явлению ощущала что-то давно отброшенное, забытое, но воспринимала его слишком непосредственно. Без приглаженного благозвучия ре-бемоль-мажорная фраза медленной части бетховенского квартета оп. 59, 1 не обладала бы духовной силой утешения: обещание реальности содержания, которая делает его содержанием истины, основано на чувственном восприятии. В этом искусство так же материалистично, как и вся истина метафизики. То, что сегодня на это наложен запрет, и влечет за собой, как можно предполагать, подлинный кризис искусства. Дальнейшее существование искусства, забывшего об этом моменте, столь же маловероятно, как и в том случае, если бы оно целиком отдалось во власть чувственного начала за пределами своей формы.

Произведения искусства — это вещи, которые тенденциозно, намеренно отрицают собственную вещность. Но в произведениях искусства эстетическое и вещное, предметно-реальное не размещены слоями, один слой над другим, так, чтобы на определенной сложив-

¹ пристрастие (*фр.*).

шейся основе возникал присущий ей дух. Существенное значение для произведений искусства имеет то, что их вещная структура в силу своего строения делает их невещественными; их вещьность является средством ее собственного упразднения. И то и другое опосредованно — дух произведений искусства возникает в их вещьности, а их вещьность, само существование произведений, возникает в лоне их духа.

По своей форме произведения искусства являются вещами еще и постольку, поскольку в результате объективации, которую они осуществляют в отношении самих себя, они обретают сходство с явлением-в-себе, опирающимся на самого себя и определенным в самом себе, с тем, что создано по образцу эмпирического вещного мира в результате его единства, сформированного усилиями синтезирующего духа; одухотворенными произведения становятся только в результате их овеществления, их духовная и вещная природы сплетены друг с другом, их дух, благодаря которому они перешагивают через самих себя, в то же время является их гибельным, смертоносным началом. Оно всегда было присуще им; неизбежная рефлексия делает это их собственным предметом.

Вещный характер искусства ограничен узкими рамками. Особенно во временных искусствах их невещное продолжает жить, несмотря на объективацию их текстов, непосредственно в сиюминутности их появления. Написание музыкального или драматического произведения противоречиво по самой своей внутренней сущности, в чем нас убеждают наши чувства, свидетельствующие о том, что речи, произносимые актерами на сцене, так часто звучат фальшиво именно потому, что актеры должны что-то сказать, делая вид, что та или иная мысль произвольно, спонтанно пришла им в голову, тогда как все, произносимое ими, заранее предопределено текстом. Но объективацию нот и драматических текстов нельзя возвращать в область импровизации.

Кризис искусства, усилившийся до такой степени, что под сомнение была поставлена сама возможность существования искусства, в равной степени затронул оба его полюса — как его смысл и тем самым в конечном счете и духовное содержание, так и выражение, а вместе с ним и миметический момент. Одно зависит от другого — нет выражения без смысла, без средства одухотворения; нет и смысла без миметического момента — без того языкового характера искусства, который сегодня, как кажется, отмирает.

Эстетическая дистанция по отношению к природе, отдаление от нее, ориентируется на природу; на этот счет идеализм не заблуждался. Телос (цель) природы, в соответствии с которым выстраиваются силовые поля искусства, побуждает их к созданию видимости, к сокрытию в них того, что принадлежит внешнему вещному миру.

Высказывание Бенямина о том, что парадоксальное впечатление в произведении искусства производит то, что оно является¹, вовсе не столь туманно и таинственно, каким может казаться. Действительно, всякое произведение искусства — оксюморон. Его собственная реальность является для него нереальной, индифферентной по отношению к тому, чем оно по сути своей является, и тем не менее его необходимым условием, нереальным, химерой, произведение становится только в реальной действительности. Это давно лучше заметили враги искусства, чем его апологеты, тщетно пытавшиеся отрицать конститутивную парадоксальность искусства. Несостоятельна та эстетика, которая снимает основополагающее, конститутивное противоречие, вместо того чтобы через него дать определение искусству. Реальность и нереальность произведений искусства не наслаиваются одно на другое в виде неких пластов, а равномерно пронизывают всю ткань произведения. Произведение искусства действительно является произведением искусства, удовлетворяющим собственным требованиям, самодостаточным постольку, поскольку оно является нереальным, отличным от эмпирии, частью которой оно все же остается. Но его нереальность — его определение как духа — существует лишь в той степени, в какой оно стало реальным; в произведении искусства нет ничего, что не обрело бы свою индивидуализированную форму. В эстетической видимости произведение искусства занимает определенную позицию по отношению к реальности, которую оно отрицает, становясь реальностью *sui generis*². Искусство выражает протест против реальности посредством своей объективации.

¹ *Benjamin Walter. Schriften, Bd. I, S. 549 [Беньямин Вальтер. Соч. Т. I («Во всем, что по праву называется прекрасным, парадоксальное впечатление производит то, что оно является»)]*.

² своего рода, своеобразный (*лат.*).

Где бы интерпретатор ни углублялся в исследуемый им текст, он обнаруживает бесчисленное множество устремлений, намерений, желаний, которые он должен был бы удовлетворить, причем удовлетворить так, чтобы от удовлетворения одного желания не страдало бы другое; он сталкивается с несовместимостью того, что хотят произведения от самих себя, и того, чего они хотят от него; компромиссы же, к которым он приходит, наносят ущерб предмету исследования не точностью, туманностью того, что осталось неразрешенным. Полностью адекватная интерпретация — химера. Не в последнюю очередь это дает преимущество идеальному чтению перед игрой, — чтение, сравнимое в этом с пресловутым всеобщим треугольником Локка, как чувственно-нечувственное созерцание терпит нечто вроде сосуществования противоречий. Парадоксальность произведения искусства обнаруживается в *sénaple*¹ беседе, когда художник, в ответ на почти наивное замечание об особой задаче или сложности работы, находящейся в процессе создания, с высокомерной и вместе с тем безнадежной улыбкой роняет: «Но в этом-то и состоит весь фокус!» Он осуждает того, кто ничего не знает о принципиальной невозможности этого, и сокрушается по поводу априорной тщетности его усилий. Тем не менее попытка совершить такие усилия составляет честь и достоинство всех виртуозов, несмотря на все ярмарочные зазывания и погоню за эффективностью. Виртуозность должна не ограничиваться техникой передачи, исполнения, а без остатка растворяться в фактуре произведения; этого настоятельно требует от нее ее сублимация. Она способствует проявлению парадоксальной сущности искусства, представлению невозможного как возможного. Виртуозы — это мученики произведений искусства, во многих их достижениях, тех, которых добиваются, например, балерины и певицы, поющие в технике колоратуры, «осело», не оставляя явных следов, что-то садистское, мученическое, то, без чего невозможны были бы эти достижения. Не случайно одно и то же имя артиста, художника носит и цирковой артист, и художник, максимально чуждый эффективности, погони за внешним впечатлением, отстаивающий дерзкую идею искусства, которое бы оптимально, без малейших уступок, компромиссов и отклонений, «чисто» соответствовало бы своему понятию. Если логичность произведений искусства всегда является их врагом, то абсурдность, давно уже, еще до того, как стала программой, обосновавшаяся в традиционном искусстве, представляющая собой антитезу логичности, является доказательством того, что абсолютно последовательное осуществление логичности встречает протест. Под аутентичными произведениями искусства не натянуто сетки, которая защитила бы их в момент падения.

Если в произведении искусства объективируется и фиксируется становление, то именно вследствие этого такая объективация отрицает становление, принижая его до уровня «как если бы»; видимо, по-

¹ общий, в кругу сообщества (*фр.*).

этому сегодня, когда искусство поднимает мятеж против видимости, поднимается мятеж и против форм его объективации и предпринимается попытка заменить ложно демонстрируемое, мнимое становление непосредственным, импровизационным становлением, тогда как, с другой стороны, сила искусства, то есть его динамический момент, была бы вообще невозможна без такой фиксации и тем самым без ее видимости.

Длительность существования преходящего, как момент искусства, который в то же время увековечивает миметическое наследие, является одной из категорий, восходящих к глубокой древности. Сам образ, еще до стадии всякой содержательной дифференциации, представляет собой, по оценке немалого числа авторов, один из феноменов регенерации. Фробениус* сообщает о пигмеях, которые «в момент восхода солнца рисовали животное, чтобы после убийства его, вымазав на следующее утро его изображение кровью и натерев шерстью, в соответствии с установленным ритуалом, дать ему воскреснуть в некотором высшем смысле... Так изображения животных означают их увековечение, обожествление, как бы размещения их в виде вечных звезд на небесной тверди»¹. И все же кажется, что именно на ранних стадиях истории обеспечению длительного существования стало сопутствовать сознание его тщетности, если такое длительное существование вообще не ощущалось, в духе обычая, запрещающего изображения, как вина по отношению к живущим. По мнению Реша, в древнейший период царит «явная боязнь изображать людей»². Думается, можно было бы вспомнить о том, что уже достаточно рано посредством запретов на изображения, посредством табу были отфильтрованы верные реальности эстетические изображения, то есть все, что еще имело антимагический характер в искусстве магического происхождения. Об этом говорит имеющее довольно давнюю традицию «ритуальное разрушение изображений» — «на изображении должны были быть запечатлены хотя бы знаки разрушения, чтобы зверь не смог больше «ускользнуть»³. Это табу порождено страхом перед мертвами, заставлявшими также балзамировать их, чтобы как бы оставить их в числе живых. Не лишено оснований соображение, согласно которому идея эстетического долголетия развилась из практики мифифицирования. На это указывают проводившиеся Шпайзером исследования деревянных статуэток с Новых Гебридов⁴, о которых со-

¹ Zit.: *Holm Erik. Felskunst im südlichen Afrika // Kunst der Welt. Die Steinzeit. Baden-Baden, 1960. S. 197 ff.* [цит. по: *Хольм Эрик. Наскальное искусство в Южной Африке*].

² *Resch Walther F. E. Gedanken zur stilistischen Gliederung der Tierdarstellungen in der nordafrikanischen Felsbildkunst // Paideuma. Mitteilungen zur Kulturkunde. Bd. XI, 1965 [Реш Вальтер Ф. Э. Соображения относительно стилистической классификации изображений животных в наскальном искусстве Северной Африки]*.

³ *Holm. Ibid. S. 198.*

⁴ *Speiser Felix. Ethnographische Materialien aus den Neuen Hebriden und den Banks-Inseln. Berlin, 1923 [Шпайзер Феликс. Этнографические материалы с Новых Гебридов и островов Банкс]*.

общает Краузе: «От мумий развитие шло к верно передающим реальные черты человеческой фигуры статуям с изображением черепа, а через столбы с изображением черепа — к статуям, изображающим деревья и древовидные папоротники»¹. Шпайзер характеризует это развитие как «переход от сохранения и иллюзии телесного присутствия мертвеца к символическому намеку на его присутствие, тем самым дан переход к чистой статуе»². Этот переход уже мог означать переход к неолитическому отделению материала от формы, переход к «значению». Одной из моделей искусства явился труп в его вечно сохраняющейся, нетленной форме. Овеществление некогда живого произошло уже в доисторическую эпоху, являя собой как бунт против смерти, так и магическую практику, неразрывно связанную с природой.

Отмиранию видимости в искусстве соответствует ненасытный иллюзионизм индустрии культуры, образ которого воплотил Хаксли в своих «feelies»³; аллергия на иллюзию, видимость образует контрапункт ее коммерческому всевластию. Устранение видимости является противоположностью вульгарных представлений о реализме; именно он дополняет видимость в сфере культурной индустрии.

С рефлексирующим относительно себя самого разрывом между субъектом и объектом, с началом нового времени, буржуазная реальность всегда носит в глазах субъекта, несмотря на ограниченные масштабы ее непостижимости, следы нереального, иллюзорного, так же как для философии она стала сетью субъективных определений. Чем обманчивее эта иллюзорность, тем упорнее сознание проигрывает реальность реального. Искусство же, напротив, устанавливается само как видимость, гораздо более выражено, эмфатически, чем в прошлых фазах развития, когда оно не было резко отделено от изображения и сообщения определенных сведений. В этом смысле оно саботирует ложные претензии на реальность, выдвигаемые покоренным субъектом миром, миром товаров. Тем самым кристаллизуется истина искусства; она придает рельефность реальности благодаря самоустановлению иллюзии, видимости. Так она служит истине.

Ницше требовал создать «антиметафизическую, но артистическую» философию⁴. В этом слышны отголоски бодлеровского сплина

¹ Krause Fritz. Maske und Ahnenfigur. Das Motiv der Hülle und das Prinzip der Form // Kulturanthropologie, hg. von W. E. Mühlmann und E. W. Müller. Köln u. Berlin, 1966. S. 228 [Краузе Фриц. Маска и фигура предка. Мотив оболочки и принцип формы].

² Speiser Felix. Ethnographische Materialien aus den Neuen Hebriden und den Banks-Inseln. S. 390 [Шпайзер Феликс. Этнографические материалы с Новых Гебридов и островов Банкс].

³ «фильм» (англ.); см.: Хаксли О. Прекрасный новый мир.

⁴ Nietzsche Friedrich. Werke in drei Bänden, hg. von K. Schlechta, Bd. 3. München, 1956, S. 481: «Eine antimetaphysische Weltbetrachtung — ja, aber eine artistische» [см.: Ницше Фридрих. Соч.: В 3 т. Т. 3: «Антиметафизическое мировоззрение — да, только артистическое»].

и «югендстиля» с небольшой долей абсурда — словно искусство подчинилось бы эмфатически выраженной претензии этой фразы, если бы оно не являлось гегелевским развитием истины и даже частью той метафизики, которую Ницше объявляет вне закона. Нет ничего более антиартистического, чем последовательный позитивизм. Ницше все это прекрасно понимал. То, что он отказался от дальнейшего развития этого противоречия, согласуется с бодлеровским культом лжи и лишенным прочной почвы и корней химерическим понятием прекрасного у Ибсена. Самый последовательный сторонник Просвещения не заблуждался относительно того, что в результате одной лишь последовательности событий исчезают мотивация и смысл Просвещения. Вместо саморефлексии Просвещения он прибегает к актам насилия, совершаемым мыслью. Они выражают то, что сама истина, идею которой вызвало к жизни Просвещение, не существует без той видимости, которую она стремилась искоренить ради истины; с этим моментом истины искусство солидарно.

Искусство приближается к истине, которая не дана ему непосредственно; в этом смысле она является его содержанием. Познанием искусство является в силу своего отношения к истине; искусство само познает ее, по мере того как она является ему. Однако ни искусство как познание не носит дискурсивный характер, ни его истина не является отражением объекта.

В недоумении пожимающий плечами эстетический релятивизм является частью овеществленного сознания; скорее это печальный скепсис по поводу собственной недостаточности, чем злоба и ненависть к притязаниям искусства на обладание истиной, только благодаря которым все же получало законное обоснование то величие произведений искусства, без фетишизации которого редко обходились релятивисты. Их позиция и образ действий носят овеществленный характер как существующие благодаря восприятию извне, потреблению, как позиция, не обращенная в сторону развития произведений искусства, в рамках которого вопросы об их истине обретают четкость и убедительность. Релятивизм представляет собой индифферентную в отношении предмета, обособленную саморефлексию «голового» субъекта. И в эстетическом отношении релятивизм вряд ли когда-либо воспринимался всерьез; именно серьезность непереносима для него. Тот, кто о представленном на выставке новом произведении говорит, что о такого рода вещах вообще невозможно составить какого-либо суждения, воображает, будто его непонимание уничтожило непонятную ему вещь. То, что люди беспрестанно ввязываются в эстетические споры и дискуссии, независимо от того, какую позицию они занимают по отношению к эстетике, больше говорит против релятивизма, чем все его философские опровержения, — идея эстетической истины вопреки своей проблематике и в ее рамках обретает свое право на существование. Тем временем самое прочное обоснование критика эстетического релятивизма имеет вследствие разрешимости технических вопросов. Чуть ли не автоматически предполагается, что техника разрешает категорические суждения, однако ни само искусство, ни присущее ему содержание не разделяют с нею догматически эту позицию. Насколько очевидно, что произведения искусства представляют собой нечто большее, чем совокупность их художествен-

ных присмов, обозначаемая термином «техника», настолько же очевидно и то, что они обладают объективным содержанием лишь постольку, поскольку оно проявляется в них, а это происходит единственно в силу их техники. Логика произведений искусства направляет их по пути, ведущему к эстетической истине. Расстояние от усвоенных в школе правил до эстетической оценки преодолевается далеко не всегда гладко и без перебоев, но все превратности этого пути подчинены единой необходимости, единой задаче — высшие вопросы истины произведения поддаются переводу их в категории его согласованности, непротиворечивости, гармоничности¹. Там, где это невозможно, мысль достигает границы человеческой обусловленности («по ту сторону» обусловленности суждения о вкусе).

Имманентная гармоничность произведений искусства и их метафизическая истина соединяются в их содержании истины. Содержание это выглядело бы словно с неба свалившимся, как предустановленная гармония Лейбница, которая нуждалась в трансцендентном творце, если бы развитие имманентной гармоничности произведений не служило истине, образу явления-в-себе, которым сами произведения быть не могли. Если усилия, предпринимаемые произведениями искусства, относятся к объективно истинному, то оно сообщается им посредством выполнения требований их собственной законности. Та ариаднина нить, держась за которую произведения ощущают сквозь мрак своего внутреннего мира, состоит в том, что они тем лучше удовлетворяют требованиям истины, чем больше последние удовлетворяют собственным требованиям, самим себе. Но это вовсе не самообман. Ведь свою автаркию они получили от того, чем сами они не являются. Содержанием праистории произведений искусства является внедрение категорий действительности в сферу их видимости. Эти категории продолжают развиваться в русле автономии произведения не только по законам видимости, а сохраняют ту константу направления движения, которую они получили извне. Произведения задают вопрос: как истина реального стала их истиной? Каноном реального является неистина, ложь. Сама их чистая экзистенция критикует экзистенцию духа, который лишь подготавливает свое «другое». То, что в общественном плане является ложным, непрочным, идеологическим, входит в структуру произведений искусства как непрочное, неопределенное, недостаточное. Ведь реакция самих произведений искусства, их объективная «позиция по отношению к объективности», остается позицией по отношению к реальности².

¹ Весь «Опыт о Вагнере» не преследовал никакой иной цели, как связать критику содержания истины с технологической стороной дела и ее «хрупкостью», непрочностью.

² «Опыт о Вагнере» стремился на примере творчества выдающегося художника выяснить процесс опосредования метаэстетического и художественного. В некоторых пьесах, еще отдавая излишнее предпочтение психологизму, он ориентировался на анализ личности художника, однако стремился встать на позиции материальной эстетики, которая раскрывает общественную и содержательную стороны автономных, особенно формальных категорий искусства. Книга интересуется объективными опосредованиями, которые конституируют содержание истины произведения,

Произведение искусства всегда в одно и то же время является и самим собой, и «другим», «иным». Такая инаковость вводит в заблуждение, поскольку конститутивно метаэстетическое начало испаряется, как только исследователь ошибочно возымеет надежду, что ему удастся оторвать метаэстетическое от эстетического и выделить в виде изолированного феномена.

То, что в силу развившейся в последнее время исторической тенденции основной акцент переместился с субъекта, во всяком случае, с его выявления, на предмет, подтачивает и дальше отличие произведений искусства от реально существующего, несмотря на субъективное происхождение этой тенденции. Произведения все больше становятся явлениями бытия второй степени, без «окон», сквозь которые можно было бы разглядеть человеческое в них. Субъективность исчезает в произведениях искусства в качестве инструмента их объективации. Субъективная сила творческой фантазии, в которой по-прежнему нуждаются произведения искусства, становится доступной для познания как возвращение объективного к субъекту, как проявление необходимости, несмотря ни на что, проложить демаркационную линию произведения искусства. Возможность для этого обеспечивает воображение. Оно создает внутренне непротиворечивый, гармоничный, покоящийся в себе образ, не выдумывая произвольно формы, детали, сюжеты и тому подобное. Но истина произведения искусства может быть представлена только в том случае, если в субъективно воображаемом явлении-в-себе прочитывается транссубъективное начало. Опосредованием его и является произведение.

Опосредование между содержанием произведений искусства и их структурой является субъективным. Оно состоит не только в работе и усилиях, направленных на объективацию. Данности, возвышающейся над субъективной интенцией, возникшей не благодаря ее произволу, соответствует аналогичное объективное в субъекте — его опыт, поскольку он формируется по ту сторону сознательного воления. Произведения искусства являются безобразными образами в качестве осадка, образуемого этим опытом, который насмехается над опредмечивающим отображением. Его распространение и фиксация являются тем путем, которым субъект приходит к содержанию истины. Единственно верное понятие реализма, под которое подходит все нынешнее искусство, могло бы быть сформировано лишь на основе непоколебимой верности этому опыту. Если он достаточно глубоко проникает в суть исследуемого предмета, он выявляет исторические образования, сложившиеся за фасадами реальности и психологии. Так же как интерпретация философии прошлого

а не генезисом и не аналогиями. Намерение автора было связано с философско-эстетической сферой, а не с областью социологического знания. То, что раздражало вкус Ницше в Вагнере, все громоподобное, патетическое, аффирмативное и убеждающее, вплоть до ферментов композиторской техники, ничем не отличается от общественной идеологии, которую провозглашают тексты. Высказывание Сартра относительно того, что, стоя на позициях антисемитизма, невозможно написать хороший роман (*Sartre J.-P. Was ist Literatur?* S. 41), прямо относится к рассматриваемому нами вопросу.

требует произвести «раскопки» опыта, который и является главной первопричиной и основой выработки категориального аппарата и установления дедуктивных взаимосвязей, так и интерпретация произведений искусства настаивает на необходимости использования этого субъективно обретенного и возвышающегося над субъектом ядра опыта; тем самым такая интерпретация подчиняется факту сближения философии и искусства в содержании истины. И если это содержание является тем, что выражает глубинную сущность произведений искусства, по ту сторону их значения, оно утверждается вследствие того, что произведения искусства включают исторический опыт в свои структуры, а это возможно осуществить не иначе как только посредством субъекта, — содержание истины не является абстрактным явлением-в-себе. Истина выдающихся произведений, созданных на основе ложного сознания, заключается в том образе поведения, в той манере, с какой они представляют это сознание как неотъемлемый от них фактор, а не в том, что они прямо объявляют теоретическую истину своим содержанием, хотя чистое изображение ложного сознания неизбежно приводит к сознанию истинному.

Высказывание о невозможности того, чтобы метафизическое содержание медленной части бетховенского квартета оп. 59, 1 могло быть неистинным, неминуемо рождает возражение: истинной, мол, в нем является лишь тоска, страстное желание, но и оно бессильно угасает, без остатка растворяясь в ничто. Если в ответ на это возразят, что в этой ребемоль-мажорной части выражается вовсе не тоска, то такой аргумент приобретает апологетическое звучание и провоцирует ответ, что это только кажется, будто содержание истинно, что продукт тоски и искусства вообще и не может быть другим. На это можно было бы в свою очередь возразить, что аргумент этот позаимствован из арсенала вульгарно-субъективного разума. Автоматическое *reductio ad hominem*¹ усваивается слишком гладко, слишком легко, не встречая никакого сопротивления, чтобы оно было достаточным для объяснения объективно являющегося. Оно вполне годится для того, чтобы представить эту легковесность как лишнюю иллюзий глубину, — и все это только потому, что на его стороне стоит последовательное отрицание, тогда как напрашивается вывод, что все это представляет собой капитуляцию перед злом. Ведь отрицание глухо по отношению к феномену. Мощь бетховенского «адажио» — именно в его отдаленности от субъекта; она отмечает его такты печатью истины. В этом следствие стремления обозначить то, что в искусстве некогда называлось безвозвратно канувшим в Лету словом «подлинное», то, что под этим мог разуметь еще Ницше.

Дух произведений искусства — это не то, что они значат, не то, чего они хотят, это их содержание истины. Оно поддается описанию как то, что возникает в произведениях как истина. Вторая тема адажио ре-минорной сонаты оп. 31, 2 Бетховена не отличается ни пре-

¹ букв.: приведение к человеку; доказательство, основанное не на объективных данных, а апеллирующее к чувству человека (*лат.*).

красной мелодией — понимается, встречаются более прихотливые, более ярко выраженные, прорисованные, более оригинальные мелодии, — ни своей абсолютной экспрессивностью. И несмотря на это, начало данной темы принадлежит к ярчайшим, потрясающим явлениям искусства, благодаря тому, что можно называть духом бетховенской музыки, — надежды, приобретающей характер аутентичности, который в то же время встречает ее, явление эстетическое, по ту сторону эстетической видимости. Эта потусторонность, отстраненность являющегося от его видимости, его иллюзии и являются эстетическим содержанием истины; тем в видимости, что не является видимостью. Содержание истины в столь же малой степени является случайным явлением в ряду прочих явлений и факторов произведения искусства, в какой оно независимо от своего явления. Первый тематический комплекс вышеупомянутой сонатной части, уже наполненной исключительной, «говорящей» красотой, искусно образован в виде мозаики из контрастирующих друг с другом, часто уже в силу своего положения противоположных друг другу, хотя и объединенных единым мотивом образов. Атмосфера этого комплекса, которую раньше назвали бы настроением, наполнена, как, пожалуй, и любое настроение, ожиданием события, и событием этот комплекс становится на ее фоне. Возникает во все усиливающемся темпе, с использованием размера в 32-ю долю, фа-мажорная тема. После всего предшествующего, растровавшегося в себе и темного, сопровождающая мелодия верхнего регистра, задуманная как вторая тема, обретает свой примиряющий и обещающий характер. То, что трансцендирует, не может существовать без того, что трансцендируется. Содержание истины опосредуется через структуру, а не вне ее, хотя и не является имманентным ни ей, ни ее элементам. Это кристаллизовалось, по всей видимости, в качестве идеи всякого эстетического опосредования. Опосредование является для произведений тем, благодаря чему они участвуют в своем содержании истины. Путь опосредования выстраивается в структуре произведения искусства, в его технике. Постигание ее ведет к постижению объективности самого предмета, которая как бы гарантируется согласованностью и гармоничностью структуры. Но эта объективность и есть не что иное, как содержание истины. В задачу эстетики входит составление топографической «карты» этих моментов. В подлинно художественном произведении овладение, покорение природных явлений или материалов контрапунктируется покоренным, которое заявляет о себе в полный голос в результате действия принципа покорения. Следствием этого диалектического отношения является содержание истины произведений.

Дух произведений искусства есть их объективированное миметическое поведение — поведение по отношению к мимесису и в то же время его форма в искусстве.

Подражание как эстетическую категорию столь же нелегко просто устранить, как и принять. Искусство объективирует миметичес-

кий импульс. Оно так же удерживает его, как и лишает присущей ему непосредственности и отрицает его. Подражание предметам делает из такой диалектики объективации роковые выводы. Определенная реальность является коррелятом определенногo мимесиса. Из реакции на то, что не есть Я, возникает имитация этого не-Я. Сам мимесис склоняется перед определенчиванием, тщетно надеясь залатать возникшую для определенногo сознания трещину в его отношениях с объектом. Когда произведение искусства стремится сделаться тождественным «другому», «иному», предметному, оно становится нетождественным ему. Но только в процессе своего самоотчуждения вследствие подражания субъект усиливается настолько, что он освобождается от чар подражания. То, благодаря чему произведения искусства в течение тысячелетий рассматривали себя как образы чего-то, разоблачается историей, являющейся их критиком, как не имеющее существенного значения для произведений искусства. Джойса не было бы без Пруста, а тот, в свою очередь, невозможен без Флобера, на которого он смотрел сверху вниз. Именно благодаря подражанию, а не в отрыве от него, искусство добилось своей автономии; в подражании обрело оно средства для достижения своей свободы.

Искусство столь же мало является отражением, как и познанием предметного; иначе оно выродилось бы в дублирование, в удвоение, критику которого в области дискурсивного познания столь последовательно и убедительно осуществлял Гуссерль. В гораздо большей степени искусство всеми своими проявлениями, отражающими его внутреннюю сущность, его природу, «схватывает» реальность, чтобы при первом же прикосновении к ней отпрянуть назад. Письмена искусства — родимые пятна этого движения. Их соединения в произведении искусства являются шифрованной записью исторической сущности реальности, а не ее отражением. Подобный образ поведения родствен миметическому. Даже те произведения, которые выступают как отражения реальности, являются такими лишь отчасти, в незначительной степени, «периферийно»; они становятся второй реальностью, реагируя на первую; то есть субъективно они являются рефлексией, безразлично, рефлексировали ли художники или нет. Только произведение искусства, безобразно делающее себя явлением-в-себе, [затрагивает сущность и для этого оно нуждается в развитом эстетическом покорении природы]¹.

Если бы имел силу закон, что художники не знают, что такое произведение искусства, то это, скорее всего, вошло бы в коллизию с неизбежностью рефлексии в современном искусстве; иначе как через сознание художников его было бы трудно себе представить. Действительно, это незнание нередко становится позорным пятном на твор-

¹ Текст, взятый в квадратные скобки, в рукописи зачеркнут, и фраза не получила другого продолжения. — *Примеч. нем. изд.*

честве выдающихся художников, особенно в тех зонах культуры, где искусство еще до некоторой степени имеет место; незнание, проявляющееся, например, в недостатке вкуса, становится имманентным недостатком. Однако нулевой точкой в отношениях между незнанием и необходимой рефлексией является техника. Она не только позволяет любую рефлексию, но и требует ее, при этом не рассеивая плодотворного мрака произведений путем апелляции к всеобъемлющему общему понятию, подчиняющему себе все прочие.

Загадочный характер произведений вызывает священный трепет, но не как живая, конкретная современность, а как воспоминание.

Искусство прошлого не совпадало полностью со своим культовым моментом, но и не просто являлось его противоположностью. Оно вырвалось из-под власти культовых объектов, совершив прыжок, вследствие которого культовый момент одновременно и видоизменился, и сохранился, — именно эта структура воспроизводится в расширенном виде на всех стадиях своей истории. Всякое искусство содержит элементы, под воздействием которых оно угрожает войти в противоречие со своим тягостным и ненадежным понятием, заменяя эпос рудиментарной историографией, трагедию — слушанием судебного дела, абстрактнейший образ — узором орнамента или реалистический роман — общественной наукой, результаты которой заранее предсказуемы, репортажем.

Загадочный характер произведений искусства намертво сросся с историей. Благодаря ей они некогда стали загадками, благодаря ей они постоянно становятся ими вновь, и наоборот, только она, создавшая им авторитет, держит от них в секрете мучительный вопрос об их *raison d'être*.

Произведения в эпоху их угасания архаичны. Но когда они уже не говорят, говорит само их угасание, сама их немота.

Не всякое продвинутое искусство несет на себе следы ужасного; заметнее всего они проявляются там, где еще не обрезаны все связи *reinture*¹ с объектом, все отношения диссонанса с осуществленным и отринутым созвучием — шок, вызываемый картинами Пикассо, порожден принципом деформации. Многие абстрактные и конструктивистские произведения не производят шокирующего впечатления; остается открытым вопрос, проявляется ли в этом воздействие еще не воплощенной в жизнь, более бесстрашной реальности или — в пользу чего говорят кое-какие соображения — гармония абстрактного вводит в заблуждение так же, как и эйфория, охватившая общество в первые десятилетия после европейской катастрофы; да и эстетически такая гармония, кажется, переживает упадок.

¹ живопись (фр.).

Проблемы перспективы, некогда решающий фактор живописи, вновь могут выйти в ней на передний план, но эмансипированными от копирующего реальность отражательства. Следовало бы даже поставить вопрос, возможно ли вообще представить себе визуально абсолютно беспредметное явление; не въелись ли во все являющееся, даже сведенные до крайнего минимума, неистребимые следы предметного мира; такого рода умозрительные рассуждения (*Spekulationen*) становятся ложными, если они имеют своей целью какие-либо реставрационные усилия. Субъективные пределы познания обусловлены тем, что вряд ли найдется познающий, способный противостоять искушению экстраполировать собственную ситуацию на будущее. Но табу, накладываемое на инварианты, в то же время препятствует этому. И все же возможность живописать будущее столь же мала, как и спроектировать инварианты; эстетика втискивается в постулаты текущего момента.

Так же, как трудно дать дефиницию того, что такое произведение искусства, трудно и отрицать наличие у эстетики потребности в такой дефиниции, если только она не хочет оставаться заложником собственных невыполненных обещаний. Произведения искусства — это картины, не содержащие того, что они отображают, и поэтому они и не являются картинами, они безобразны; это сущность, которая является, сущность как явление. Им недостает предикатов платоновских праобразов, равно как и копий, особенно предикатов вечности; они насквозь историчны. Дохудожественный образ поведения, наиболее близкий к искусству и подводящий к нему, направлен на то, чтобы преобразовать опыт в образный; как говорил Кьеркегор, то, чем я владел, это образы. Произведения искусства являются их объективациями, объективациями мимесиса, схемами опыта, который уподобляется познающему.

Формы так называемого низкого искусства, как, например, цирковое представление, в конце которого все слоны встают на задние ноги, а на хоботе у каждого неподвижно стоит балерина в грациозной позе, — все это представляет собой бессознательные, создаваемые без обдуманного намерения, изначальные образы того, что история философии расшифровывает в искусстве, из форм которого, отвергнутых с отвращением, можно столько выведать о его сокрытой тайне, о том, относительно чего вводит в заблуждение уровень, на который искусство возводит свою уже отвердевшую форму.

Красота — это исход из царства целесообразности и целенаправленности того, что в нем объективировалось.

Идея неопредмеченной и поэтому не существующей адекватно в интенциях объективности вспыхивает в эстетической целесообразности, равно как и в бесцельности искусства. Но она становится неотъемлемой частью искусства только посредством субъекта, благодаря его рациональности, в русле которой зарождается целесообразность. Искусство — это поляризация, его искры перелетают с отчуждающейся, уходящей в себя субъективности на то, что не формируется с помощью рациональности, на тот блок, что заключен между субъектом и тем, что когда-то в философии называлось вещью-в-себе. Искусство несоизмеримо со средним царством, царством составных элементов.

Кантовская целесообразность без цели есть принцип, который из сферы эмпирической реальности, из царства, где властвует лишь одна цель — цель самосохранения, «переселяется» в иную область, отделившуюся от сферы эмпирической реальности, некогда бывшую священной. В силу диалектики целесообразность произведений искусства как критика проявляется в практическом формировании и обосновании целей. Эта целесообразность находится на стороне поработанной природы; этому она обязана идеей другой целесообразности, установленной человеком; правда, эта первая целесообразность «снята» наукой о природе. Искусство есть спасение природы или непосредственности путем их отрицания, через полное, совершенное опосредование. С непокоренным искусством делает схожим неограниченная власть над его материалом; это сокрыто в кантовском оксюморе.

Искусство, отражение господства человека над природой, в одно и то же время отрицает природу посредством рефлексии и испытывает к ней расположение. Субъективная тотальность произведений искусства не остается тотальностью, навязанной «иному», а, сохраняя определенную дистанцию по отношению к нему, становится его воображаемым восстановлением. Эстетически нейтрализованный про-

цесс покорения природы отказывается от насилия, утрачивает свой насильственный характер. В видимости восстановления поврежденного «инога» в собственной форме покорение становится моделью неповрежденного. Эстетическая целостность есть антитезис ложного целого. Если искусство, как когда-то сказал Валери, не считает себя обязанным своим существованием никому, кроме самого себя, то это происходит потому, что оно хочет сделать себя притчей, параболой вещи-в-себе, непокоренного и неизувеченного (*Unverschandelte*)¹. Оно есть дух, который в силу своей конституции отказывается от своего прирожденного права.

То, что покорение природы не является случайным, малосущественным процессом искусства, что это не грехопадение вследствие соединения с цивилизаторским процессом, подтверждается, по меньшей мере, тем, что магическая практика первобытных народов, без какого-либо различия, содержит элемент покорения природы. «Глубокое воздействие, оказываемое изображением животного, объясняется просто тем фактом, что изображение с его характерными признаками психологически оказывает такое же воздействие, как и сам объект, и таким образом человеку кажется, что причина изменения его психологического состояния — чудо. С другой стороны, из того факта, что изображение безропотно подчиняется его власти, он черпает веру в то, что найдет и убьет изображенное дикое животное, вследствие чего изображение представляется ему средством власти над животным»². Магия есть рудиментарная форма того причинного мышления, которое впоследствии ликвидирует магию.

Искусство — это миметическое поведение, миметический образ действий, которое располагает для своей объективации самой развитой, самой передовой рациональностью, проявляющейся в овладении материалом и технике исполнения. Этим противоречием такое поведение отвечает на противоречие самого *ratio*³. Если телосом этой рациональности неизбежно является само по себе нерациональное исполнение желаний — счастье враг рациональности, цели и целесообразности, но нуждается в них, как в средстве, — то искусство делает этот иррациональный телос своим предметом. При этом оно в своей технике пользуется неограниченной рациональностью, тогда как в так называемом «техническом» мире оно, в силу производственных отношений, само остается ограниченным, иррациональным. Плохо приходится искусству в век техники, когда оно, выступая в качестве общественного отношения, универсального опосредования, лжет о нем.

¹ это слово имеет еще одно значение — неопозоренный.

² *Schlosser Katesa*. Der Signalismus in der Kunst der Naturvölker. Biologisch-psychologische Gesetzmäßigkeiten in den Abweichungen von der Norm des Vorbildes. Kiel, 1952, S. 14 [*Шлоссер Катеза*. «Сигнализация в искусстве первобытных народов. Биологически-психологические закономерности в отклонениях от образцовой нормы»].

³ рациональное начало, разум, разум (*лат.*).

Рациональность произведений искусства ставит себе целью осуществить сопротивление эмпирическому существованию — рационально выстроить произведения искусства, то есть сформировать их внутренне последовательными. Тем самым они контрастируют с внешней по отношению к ним областью, со сферой покоряющего природу *ratio*, от которого ведет свое происхождение эстетическое *ratio*, становясь вещью-для-себя. Оппозицией произведений искусства по отношению к власти является мимесис к этой власти. Произведения вынуждены уподобляться образу действий и манере поведения власти имущих, чтобы произвести что-то качественно отличное от мира власти. Имманентно полемическая позиция произведений искусства в отношении сущего включает также принцип, которому сущее повинуется и который дисквалифицирует сущее, понижая его до уровня только сущего; эстетическая рациональность стремится возместить тот ущерб, который причинила покоряющая природу рациональность.

Объявление вне закона произвольного, покоряющего момента в искусстве относится не к власти, а к искуплению ею вины тем, что субъект ставит свою возможность владеть собой и своим «иным» на службу неидентичному, нетождественному.

Категория формообразования, совершенно невыносимая, когда ее абсолютизируют, апеллирует к структуре. Однако уровень произведения, степень его формальной проработки, тем выше, чем меньше средств используется для этого. Формообразование означает не-форму (*Nichtgestalt*).

Именно интегрально, целиком сконструированные произведения искусства «модерна» проливают внезапный свет на несостоятельность логичности и формальной имманентности; чтобы удовлетворить данному понятию, произведения должны обвести его вокруг пальца; это зафиксировано в дневниковых записях Клее. Одна из задач художников, в действительности интересующихся всем экстравагантным, необычным, выбивающимся из общего ряда, любого рода крайностями, состоит в том, чтобы до конца реализовать логику обычного хода вещей, того, что определяется выражением «дела идут» — такой композитор, как Рихард Штраус, был на редкость нечувствителен к этому — и вновь нарушить, «приостановить» ее, чтобы очистить ее от механического, плохо обозримого. Требование «приникнуть» к произведению, призывает «вмешаться» в него, чтобы оно не превратилось в адскую машину. Может быть, внешние проявления, «жесты» этого вмешательства, которыми у Бетховена обычно начинаются заключительные части разработки им тем, представляя некий волевой акт, являются ранними свидетельствами этого опыта. В противном случае плодотворный момент произведения искусства превращается в момент гибельный, смертельный.

Различие между эстетической логичностью и логичностью дискурсивной следовало бы продемонстрировать на примере творчества Тракля. Череда убегающих образов — «Как красиво образ следует за образом», — разумеется, не позволяет выстроить смысловой контекст, отражающий способ проявления и существования логики и причинности в том виде, в каком они господствуют в апофантической сфере, в области утверждающих заявлений, аксиом и постулатов, особенно в области экзистенциальных оценок, несмотря на траклевское «дела идут»; поэт избирает этот безличный оборот в качестве парадокса, заставляя его сказать, что то, чего нет, существует. Несмотря на видимость ассоциации, структуры Тракля не просто отдаются во власть присущей этому явлению тенденции. Непрямо, исподволь, тайком логические категории вступают в «игру», приобретая важное значение как категории волнообразно меняющейся, поднимающейся или опускающейся подобно наплывам музыкальной мелодии кривой, отража-

ющей изменения отдельных моментов, распределения оттенков, взаимоотношения между такими факторами, как создание, продолжение, завершение. Образные элементы принимают участие в такого рода формальных категориях, при этом обретая основание единственно в силу вышеперечисленных связей и отношений. Они организуют стихотворения и поднимают их над случайностью голого озарения, «счастливой идеи». Эстетическая форма обладает рациональностью и в процессе ассоциирования. В том, как одно мгновение, один момент влечет за собой другой, есть что-то от той силы убедительности, которая и в логике, и в музыке непосредственно воздействует на завершающий этап развития, на выводы и финалы. Действительно, Тракль, выступая в письме против одного из своих назойливых подражателей, говорил о средствах, которые он приобрел; ни одно из этих средств не обходится без момента логичности.

Эстетика формы и эстетика содержания. Эстетика содержания — в этом-то и состоит ирония ситуации! — одерживает в споре верх в силу того, что содержание произведений и искусства в целом, его цель, носит не формальный, а содержательный характер. Но содержанием содержание становится лишь благодаря эстетической форме. Если центральным предметом эстетики является форма, то эстетика становится содержательной, заставляя формы заговорить.

Данные, собранные формальной эстетикой, нельзя просто отрицать. Как ни далеки они от неурезанного эстетического опыта, в него все же проникают формальные определения, такие, как математические пропорции, симметрия; то же можно сказать и о динамических формальных категориях, например напряжении и равновесии. Без их функционирования великие произведения прошлого было бы так же трудно понять, как и гипостазировать их в качестве критериев. Эти формальные категории всегда были только моментами, неотделимыми от моментов содержательно многообразных; они никогда не имели самостоятельного значения, не ценились сами по себе, а только в отношении к сформированному, обретшему форму. Они являются парадигмами диалектики. В зависимости от того, что формируется, они модифицируются; по мере радикализации «модерна» это происходит сплошь и рядом посредством отрицания, — они оказывают воздействие непрямо, в результате того, что их избегают, отменяют, аннулируют; прототипом отношения к ним может служить отношение к традиционным правилам живописной композиции после Мане; это не ускользнуло от внимания Валери. В сопротивлении конкретного произведения их диктату чувствуется действие правил. Такая, скажем, категория, как категория пропорциональности, имеет смысл единственно постольку, поскольку она включает в себя и нарушение пропорций, то есть свое собственное движение. Благодаря такой диалектике формальные категории, проникшие до самых сокровенных глубин «модерна», восстановились на более высоком уровне развития, воплощением диссонансов была гармония, воплощением напряжений

— равновесие. Это было бы невозможно представить себе, если бы формальные категории не сублимировали содержательные моменты. Формальный принцип, согласно которому произведения искусства должны быть и напряжением, и равновесием, регистрирует антагонистическое содержание эстетического опыта, отражающее непримиренную реальность, которая все же желает примирения. Статические формальные категории, такие, как правило золотого сечения, представляют собой также застывшее, затвердевшее материальное, материальное самого примирения; в произведениях искусства гармония издавна была пригодна на что-то единственно как результат; как только установленное или утвержденное всегда была уже идеологией, пока к тому же не стала только-только обретенным гомеостазом. Наоборот, все материальное, как бы в качестве априорного момента искусства, развилось в искусстве посредством образования формы, формирования, которое впоследствии перешло в ведение формальных категорий. Категории эти, в свою очередь, снова изменились в результате связи со своим материалом. Формировать, создавать форму — это значит правильно осуществлять такое изменение. Этим может быть дано имманентное объяснение понятию диалектики в искусстве.

Анализ формы произведения искусства и поиски ответа на вопрос, чем является форма для него самого, имеет смысл лишь относительно его конкретного материала. Конструкция самым безукоризненным образом проведенных диагоналей, осей и линий перспективы на картине, наилучшее использование мотивов в музыке остаются безучастными, если они не развились на основе конкретно этой картины или этой музыкальной композиции. Всякое иное применение понятия конструкции в искусстве будет необоснованным; в противном случае оно неминуемо превратится в фетиш. Некоторые анализы дают ответы на любые вопросы, кроме одного — почему ту или иную картину или ту или иную музыку называют прекрасной или на чем вообще основано их право на существование. Такие исследовательские технологии действительно становятся объектом критики эстетического формализма. Но, как ни было недостаточно для исследователя ограничиться констатацией того факта, что форма и содержание взаимосвязаны, учитывая, что куда более важной задачей его является рассмотрение каждого из компонентов по отдельности, — формальные элементы, всегда «ссылающиеся» на содержательные моменты, сохраняют свою содержательную тенденцию. Вульгарный материализм и не менее вульгарный классицизм сходятся в заблуждении относительно того, что на свете существует какая-то «чистая» форма. Официальная доктрина материализма не замечает ни диалектики, ни фетишизированного характера в искусстве. Именно там, где форма выступает эмансипированной, свободной от всякого вложенного в нее заранее содержания, формы обретают за счет собственных внутренних ресурсов и собственное выражение, и собственное содержание. В ряде своих произведений так поступал сюрреализм, и в первую очередь Клее, которому это всегда было свойственно, — содержания,

осаждавшиеся в формах, пробуждаются по мере старения. В русле сюрреализма такая участь выпала «югендстилю», от которого сюрреализм полемически отрекался. Эстетически *solus ipse*¹ постигает мир, который является его собственным миром и который превращает его в изолированный *solus ipse* — в то самое мгновение, когда он отбрасывает условности мира.

Понятие напряжения освобождается от подозрений в формализме благодаря тому, что оно, выявляя противоречивый опыт или антиномические отношения в предмете, называет моментом «формы» именно тот момент, когда форма становится содержательной в силу своего отношения к своему «иному». Посредством внутреннего напряжения произведение, еще находясь в состоянии неподвижности вследствие своей объективации, определяет себя как силовое поле. Оно так же является воплощением отношений напряжения, как и попытки ослабить, «разрешить» их.

Математизирующие теории гармонии неизменно вызывают то возражение, что эстетические феномены не поддаются математизации. Равное в искусстве не является равным в действительности. Очевидным это стало в музыке. Повторение аналогичных партий равной длительности не достигает того, на что рассчитывает абстрактное понятие гармонии, — такое повторение утомляет, вместо того чтобы приносить удовлетворение, или, если говорить в менее субъективном плане, оно слишком длинно по форме; Мендельсон, видимо, был одним из первых композиторов, который творил в соответствии с этим опытом, влияние которого продолжалось и позже, проявившись вплоть до самокритики школы серийной техники на материале механических соответствий. Такая самокритика усилилась с ростом динамизации искусства, по мере усиления *sourçon*² в отношении любой идентичности, любой тождественности, которая не становится неидентичным, нетождественным. Может быть, не лишена оснований гипотеза, согласно которой общественные отличия «художественного воления» изобразительного искусства барокко от искусства Ренессанса были вызваны тем же опытом. Все внешне выглядящие как естественные, природные и в этом смысле абстрактно-инвариантные отношения, как только они попадают в сферу искусства, неизбежно подвергаются модификациям, чтобы отвечать требованиям искусства; ярчайшим примером тому является модификация естественного обертонового звукоряда посредством темперации*. Чаще всего эти модификации приписываются субъективному моменту, который не в состоянии перенести косности заранее заданного ему гетерономного материального порядка. Но и эта убедительная интерпретация все еще слишком далека от истории. Повсеместно в искусстве лишь достаточно поздно происходит возврат к так называемым природным, естественным ма-

¹ единственный, индивид (лат.).

² подозрение (фр.).

териалам и отношениям, что является следствием полемики с противоречивым и не вызывающим доверия традиционализмом, то есть со всем, что считается буржуазным. Математизация и дисквалификация художественных материалов и словно вытекающей из них художественной техники действительно являются результатом усилий эмансипированного субъекта, «рефлексии», которая впоследствии восстает против этого. Художественная техника первобытных народов не знает подобного. То, что в искусстве воспринимается как природная данность и естественный закон, представляет собой явление не первичного порядка, а результат внутриэстетического развития, опосредования. Такая природа в искусстве — это не та природа, к которой тяготеет искусство. Она спроецирована на искусство по образцу естественных наук, чтобы компенсировать утрату изначально заданных структур. В живописи импрессионизма «модерн», пронизанный почти природной стихией чисто физиологического восприятия, довольно убедителен. Поэтому вторая рефлексия требует критики всех ставших самостоятельными природных моментов; как они появились, так они и исчезают. После Второй мировой войны сознание, питавшее иллюзию, будто все можно начать сначала, не совершая никаких изменений в обществе, цеплялось за мнимые прафеномены; они носят столь же идеологический характер, как и сорок марок в новой валюте, выданные на руки каждому, с помощью которых экономика должна была быть полностью восстановлена. Сплошная вырубка — это характерная маска существующего; иное, новое не скрывает своего исторического измерения. Дело не в том, что в искусстве якобы нет никаких математических отношений. Но они могут быть поняты лишь в отношении к исторически конкретной форме, их нельзя гипотезировать.

Понятие гомеостаза, снятия, сглаживания напряжения, возникающего лишь в тотальности произведения искусства, по всей вероятности, связано с тем моментом, когда произведение самостоятельно заявляет о себе, делается «видимым», — это момент, когда гомеостаз если и не создается непосредственно, то становится обозримым. Тень, которая тем самым падает на понятие гомеостаза, соответствует кризису этой идеи в современном искусстве. Именно в той точке, где произведение искусства обретает самого себя, осознает самого себя, где оно соответствует истине, где оно «правильно», оно больше не соответствует истине и не является «правильным», ибо счастливо обретенная автономия закрепляет его овеществление и лишает его открытости, которая вновь принадлежит к его собственной идее. В героическую эпоху экспрессионизма такие художники, как Кандинский, вплотную подошли к такому рода размышлениям, заметив, например, что художник, полагающий, что нашел свой стиль, тем самым потерян для искусства. Но ситуация не носит такого субъективно-психологического характера, какой она воспринималась в то время, а коренится в антиномии самого искусства. Открытость, к которой оно стремится, и закрытость — «завершенность», — по-

средством которой искусство приближается к идеалу своего бытия-в-себе, неизготовленному, не прилаженному к тому, что представляется открытость, несовместимы.

То обстоятельство, что произведение искусства является равнодействующей (*Resultante*), обуславливает отсутствие в нем всего мертвого, необработанного, несформированного, и, подобно тому как чувствительность к этому является решающим моментом всякой критики, от него зависит также и качество произведения, причем там, где культурно-философская рефлексия свободно парит над произведениями, этот момент сходит на нет. Первый же взгляд, брошенный на партитуру, инстинкт, побуждающий при созерцании картины судить о ее достоинствах, сопровождается сознанием проработанности формы, чувствительностью относительно того сырого, грубого, что достаточно часто совпадает с тем, как общепринятая условность, норма сказывается на произведении искусства и что невежественные «ценители» искусства считают пошедшим на пользу произведениям как их транссубъективное. Даже там, где произведения искусства приостанавливают действие принципа их формальной проработанности и открываются перед сырым и грубым, необработанным, они именно в этом отражают постулат проработки. По-настоящему проработанными являются произведения, в которых формирующая рука нежнейшими прикосновениями ощупывает материал; эта идея образцово представлена французской традицией. Хорошая музыка отличается тем, что ни один такт в ней не звучит впустую, не «бренчит», ни один не существует лишь ради самого себя, изолированно, зажатый между двумя своими тактовыми чертами, а также тем, что в ней нет ни одного инструмента, звучание которого, как говорят музыканты, не было бы «услышано», не было бы извлечено с помощью субъективной чувствительности из специфического характера инструмента, которому доверено исполнение данного пассажа. Тем более должна быть услышана комбинация инструментов одного комплекса; объективной слабостью музыки прошлого является то, что ей не удавалось или удавалось лишь спорадически, бессистемно, такое опосредование. Феодальная диалектика отношений господства и рабства нашла себе убежище в произведениях искусства, само существование которых несет на себе отпечаток чего-то феодального.

Старый глуповатый стишок из репертуара кабаре «В любви есть что-то эротическое» провоцирует создать другой его вариант — в искусстве есть что-то эстетическое, — вариант, который следует воспринимать самым серьезным образом, как «*metemento*», напоминание о грозящей смерти, сделанное тем, что вытеснено из искусства в процессе его потребления. Качество, о котором при этом идет речь, раскрывается еще до начала процесса чтения, как и до начала подобного рода процессов в музыке, — это качество следа, который формообразование всегда оставляет в формируемом, не прибегая для

этого ни к какому насилию, — в нем отражается примиряющее начало культуры в искусстве, присущее даже самому резкому протесту. Оно слышится в самом звучании слова «*metier*»¹; вот почему его нельзя переводить как просто «ремесло». Значение этого момента, по всей видимости, росло на протяжении истории «модерна»; говорить об этом применительно к Баху было бы, несмотря на высочайший формальный уровень его творчества, до некоторой степени анахронизмом, о Моцарте, Шуберте, а уж о Брукнере и подавно, такого тоже не скажешь, а вот упомянуть в этой связи Брамса, Вагнера, да и Шопена было бы вполне уместно. В наши дни качество — это *differentia specifica*² вторгающегося невежества и критерий мастерства. Ничто не вправе оставаться сырым, необработанным, даже простейшие элементы должны нести на себе этот цивилизаторский след. В нем — аромат искусства, ощущаемый в произведении.

И понятие орнаментального, против которого восстает трезвая деловитость, также имеет свою диалектику. Тем, что барокко носит декоративный характер, сказано еще не все. Барокко — это *decorazione assoluta*³, словно освобожденная от всякой цели, в том числе и театральной, и установившая собственный формальный закон. Эта «декорация» уже не украшает что-то, а сама является не чем иным, как украшением; тем самым она оставляет в дураках критику всяческих украшений и украшательств. Как-то не пристало адресовать упреки в «гипсовости» высокохудожественным произведениям барокко — податливый материал как нельзя лучше отвечает формальному априорному принципу абсолютной декорации. Благодаря неустанно развивающейся сублимации в таких произведениях великий мировой театр, *theatrum mundi*⁴ стал *theatrum dei*⁵, чувственный мир превратился в спектакль для богов.

Ремесленное бюргерское сознание возлагало надежду на добротность вещей, которые вопреки влиянию времени будут передаваться по наследству. Однако идея добротности была перенесена на последовательное совершенствование и проработку *objets d'art*⁶. Ничто из того, что окружает искусство, не должно оставаться в сыром, необработанном состоянии, необходимо усилить непроницаемость произведений перед «голой» эмпирией. Это ассоциировалось с идеей защиты произведений искусства от бренности. Парадоксально, что буржуазные эстетические добродетели, например добротность, доброкачественность, были перенесены и на продвинутые небуржуазные ценности.

¹ ремесло, мастерство, профессия, специальность, дело, занятие (фр.).

² видовое различие (лат.).

³ абсолютная декорация (итал.).

⁴ театр мира (лат.).

⁵ театр бога (лат.).

⁶ предметы искусства (фр.).

На примере такого убедительного и по внешнему виду общепризнанного требования, как требования четкости, ясности, артикуляции всех моментов в произведении искусства, можно видеть, как любой инвариант эстетики способствует развитию ее диалектики. Вторая художественная логика может превзойти первую логику, логику ясную и непротиворечивую (*Logik des Distinkten*). Произведения искусства, обладающие высокими художественными достоинствами, исходя из требования установить как можно более тесные взаимосвязи между отношениями, могут пренебречь ясностью и сближать друг с другом комплексы, которые, во исполнение принципа ясности, безусловно должны быть разделены. Идея некоторых произведений отражает стремление к тому, чтобы стереть границы между их моментами, — это произведения, которые хотели бы реализовать опыт неопределенности (*die Erfahrung des Vagen*), всего туманного и неясного. Но неясное, однако, должно быть в них четко выражено, тщательно, вплоть до мельчайших деталей «скомпоновано» именно как неясное. Подлинно художественные произведения, которые отказываются следовать принципу ясности, скрыто предполагают наличие ясности, чтобы отвергнуть ее в себе; для них существенна не неясность как таковая, не неясность-в-себе, а отвергнутая, отрицаемая ясность. Иначе они были бы произведениями дилетантскими.

В искусстве полностью оправдывается фраза о сове Минервы, вылетающей в сумерки. До тех пор, пока существование и функция произведений искусства в обществе не подлежали никаким сомнениям и между самосознанием общества и местом и ролью произведений искусства в нем царил своего рода консенсус, идея эстетической смыслодержательности, осмысленности (*Sinnhaftigkeit*) не вызывала вопросов — заданная изначально, она казалась само собой разумеющейся. Категории стали объектом философской рефлексии лишь после того, как они, по выражению Гегеля, утратили свой субстанциальный, сущностный характер, и перестали быть непосредственной данностью, не вызывающей никаких сомнений.

Кризис смысла в искусстве, являющийся имманентным результатом работы неостановимо действующего мотора номинализма, развивается вместе с обретением внехудожественного опыта, поскольку внутриэстетический контекст, образующий смысл, представляет собой отблеск смыслодержательности существующего и хода мировой истории как туманного, расплывчатого и в силу этого тем более действенного априори произведений.

Контекст, как имманентная жизнь произведений, является отражением эмпирической жизни — на него падает ее ответ, ответ смыслодержателя (*Widerschein des Sinnhaften*). Но в результате этого понятие смыслового контекста обретает диалектический характер. Процесс, имманентно включающий произведение искусства в содержание своего понятия, причем произведение сохраняет свою конкретность и не ориентируется на всеобщее, становится предметом теоретического осмысления лишь после того, как в ходе исторического развития искусства и сам смысловой контекст, а вместе с ним и его традиционное понятие пошатнулись, утратив былую непоколебимость и устойчивость.

В рационализации средств в области эстетического восприятия, как и везде, заключается телос (цель) ее фетишизации. Чем «чище» технология их использования, тем сильнее объективно они проявля-

ют тенденцию к тому, чтобы стать самоцелью. Именно это, а не отказ от каких-то антропологических инвариантов или сентиментально оплаканная утрата наивности является роковым в развитии новейшего искусства. На место целей, то есть произведений, становятся их возможности, схемы произведений, пустые «проекты»; отсюда и индифферентность, равнодушие. Эти схемы по мере усиления субъективного разума в искусстве становятся выражением субъективного, то есть внутренне независимого от произведения, выдуманного, произвольного. Используемые средства — о чем нередко говорят уже сами названия произведений — так же становятся самоцелью, как и использованные материалы. В этом и состоит ложность утраты смысла. Как в самом понятии смысла необходимо различать его истинные и ложные элементы, так же следует иметь в виду, что существует и ложный упадок смысла. Но он обнаруживается лишь в результате аффирмации, как превознесение до небес того, что существует в культуре чистых материалов и их чистого использования; при этом неправильно отделяется одно от другого.

Заслоны, поставленные на пути нынешней позитивности, становятся приговором позитивности прошлого, а не той тоске, тому страстному стремлению, что зародилось в ней.

Эстетический блеск — это не только аффирмативная идеология, но и отблеск непобежденной жизни: пока она сопротивляется упадку, надежда не покидает ее. Блеск — это не только нечистое чудо (*fauler Zauber*) индустрии культуры. Чем выше «ранг» произведения, тем оно блистательней, тем больше в нем блеска; и только серому произведению техника *technicolor*¹ наносит непоправимый ущерб.

Стихотворение Мёрике о покинутой девушке проникнуто невыразимой печалью, несравнимой по своей глубине и силе ни с какими упреками и сетованиями. Такие строки, как «И внезапно вспоминаю, / Мой неверный друг, / Как всю ночь напролет / О тебе мечтала»², выражают откровенно ужасающий опыт: пробуждение от сна, обещающего утешение, осознание тщетности этих утешений и переход к неприкрытому отчаянию. Но, несмотря на это, даже в этом стихотворении содержится свой аффирмативный момент. Он скрывается, несмотря на подлинность выражаемого чувства, в форме, хотя она с помощью вольного стиха защищается от утешений со стороны надежной симметрии. Осторожная подделка под народную песню позволяет воспринимать девушку как одну из многих, как говорящую простым, общепринятым языком: традиционная эстетика наверняка похвалила бы стихотворение за проявленную им способность отражать типическое.

¹ «техникolor», система цветного кино, при которой из трех черно-белых фильмов делается один цветной (путем окраски и перепечатки на одну ленту); в качестве прилагательного: броский, бьющий на дешевый эффект.

² *Mörike Eduard. Werke, S. 703. [Мёрике Эдуард. Соч.]*.

За годы, прошедшие со времени написания его, утрачено ощущение тайной связи одиночества с окружающим миром, ситуации, когда общество нашептывает слова утешения тому, кто чувствует себя таким одиноким в предрассветных сумерках. И по мере того как иссякали слезы, утешение это становилось все невнятное.

Произведения искусства — это не только вещи как составные части охватывающего их целого. Они специфическим образом участвуют в процессе овеществления, поскольку их объективация осуществляется по образцу объективации вещей внешнего мира; и уж в чем в чем, а именно в этом они являются отражениями, а не в имитации особенного сущего. Понятие классичности, не относящееся целиком к идеологии культуры, имеет в виду произведения искусства, которым удалась широкая объективация, то есть наиболее овеществленные. Отрицая свою динамику, объективированное произведение искусства действует против своего собственного понятия. Поэтому эстетическая объективация всегда является также и фетишизмом, а он провоцирует перманентный бунт. В той же степени, в какой, по мнению Валери, произведение искусства не может избежать следования идеалу своей классичности, всякое подлинно художественное произведение всеми силами противится этому; в этом не в последнюю очередь и черпает искусство свои жизненные силы. Принуждаемые к объективации, произведения проявляют тенденцию к окостенению, застою, косности, что имманентно принципу их завершенности, совершенства. Стремясь обрести покой внутри самих себя, как явление-в-себе, произведения искусства замыкаются в себе, тогда как выход за пределы только лишь сущего они получают исключительно благодаря открытости. То, что процесс, которым являются произведения искусства, в результате их объективации угасает в них, сближает любой классицизм с математическими отношениями. Восстает против классичности произведений не только субъект, чувствующий себя поработанным, но и содержание истины произведений, с которым сталкивается идеал классичности. Конвенционализация не носит по отношению к объективации произведений искусства внешней характер, она не является продуктом распада. Она чутко дремлет в них; всеобъемлющая общеобязательность, которую произведения искусства обретают в результате их объективации, приспособливает их к господствующим общепринятым правилам и нормам. Классицистский идеал чистого, «беспримесного» совершенства в не меньшей степени иллюзорен, нежели страстное стремление к чистой свободной непосредственности. Классицистские произведения неубедительны. Античные образцы не только не имеют отношения к подражанию; всемогущий принцип стилизации несовместим с движениями души, в соединении с которыми и состоит сущность его собственных притязаний: в неоспоримости, неуязвимости, достигнутой любым классицизмом, есть что-то приобретенное хитростью, обманным путем. Позднее творчество Бетховена знаменует собой восстание одного из крупнейших худож-

ников классицизма против обмана, заключавшегося в его собственном принципе. Ритм периодического возвращения романтических и классицистских течений, если вообще в истории искусства можно действительно констатировать наличие таких волн, выдает антиномичный характер самого искусства, который нагляднее всего проявляется в отношении его метафизических притязаний на то, чтобы подняться над временем, к его брэнности как всего лишь произведению рук человеческих. Однако произведения искусства приобретают относительный характер, поскольку они должны утверждать себя как произведения абсолютные. Иначе полностью объективированное произведение искусства превратилось бы в абсолютно в-себе-сущую вещь и уже не было бы произведением искусства. Если бы оно стало тем, чем хочет видеть его идеализм, природой, с ним было бы покончено. Со времен Платона одним из самообманов, питаемых буржуазным сознанием, является то, что оно полагает, будто объективные антиномии можно урегулировать посредством среднего, промежуточного, находящегося между двумя крайностями, тогда как это среднее лжет об антиномиях и в свою очередь разрывается ими. Таким же противоречивым, как и классицизм, произведение является в силу своего понятия. Качественный скачок, в результате которого искусство приближается к границе своего исчезновения, своего угасания, есть следствие его антиномики.

Еще Валери так заострил понятие классичности, что, продолжая развивать идеи Бодлера, назвал удавшееся романтическое произведение классическим¹. Вследствие такой напряженности идея классичности разрывается. Современное, «модерное» искусство зарегистрировало этот факт более сорока лет назад. Неоклассицизм можно правильно понять только в его отношении к этому как к катастрофе. Непосредственно она представлена в сюрреализме. Он срывает образы античности с платоновского неба. У Макса Эрнста образы эти слоняются, подобно призракам, среди буржуа последних десятилетий девятнадцатого столетия, в глазах которых они, нейтрализованные в качестве образовательных ценностей, действительно стали привидениями. Там, где те художественные движения, которые временно вступали в связи с Пикассо и прочими художниками, не входившими в данную группу², избирают темой своего творчества античность, она ведет их в эстетическом плане в ад, как когда-то в теологическом плане это происходило в русле христианства. Ее явление во плоти в прозаической повседневности, имеющее длительную предысторию, расколдовывает античность. Представляемая раньше как вневременно нормативная, осовремененная античность приобретает историческое значение, значение лишенной силы и власти, поблекшей буржуазной идеи, от которой остался лишь бледный контур. Ее формой является деформация. Хвастающие своей

¹ Valéry Paul. Oeuvres, vol. 2, p. 565 f. [см.: Валери Поль. Соч. Т. 2].

² группа (фр.).

позитивностью интерпретации неоклассицизма согласно принципу *ordre après le désordre*¹ Кокто, как и сформулированные десятилетиями позже интерпретации сюрреализма как романтического освобождения фантазии и ассоциаций искажают характер изучаемых феноменов, изображая их как нечто безвредное и безобидное, — они выдают, как это первым сделал По, ужас мгновения расколдовывания за волшебство. То, что это мгновение невозможно было увековечить, наложило печать проклятья на ряд последующих направлений в искусстве, обрекает их или на реставрацию прошлого, или на исполнение бессильного ритуала революционной практики. Бодлер оказался прав: эмфатический, ярко выраженный, подчеркнуто акцентированный «модерн» произрастает не в блаженных полях по ту сторону товара, а оттачивается именно на опыте товарных отношений, тогда как классичность стала в свою очередь товаром, образцовым изображением окороков. Насмешки Брехта над тем культурным наследием, которое надежно сберегается его хранителями в виде гипсовых статуй, порождены тем же кругом причин; то, что в его теоретический арсенал впоследствии прокралось позитивное понятие классичности, довольно похожее на то понятие, которым пользовался Стравинский, обруганный Брехтом как эстет, было актом и неизбежным, и предательским: это произошло в связи с окончательным превращением Советского Союза в авторитарное государство. Отношение Гегеля к классичности было столь же двойственным, как и позиция его философии в отношении альтернативы онтологии и динамики. Он прославлял искусство греков как вечное и непревзойденное, признавая, что искусство, которое он называл романтическим, обогнало искусство классическое. История, вердикт которой санкционировал именно он, высказалась против неизменности, против инвариантности. Его подозрения относительно устарелости искусства вообще, видимо, были окрашены предчувствием такого развития событий. Если строго следовать логике рассуждений Гегеля, классицизм, как и его современное сублимированное воплощение, сам заслужил такую судьбу. Имманентная критика — ее великолепным образцом, проявившим себя на великолепнейшем материале, является критика Беньямином «Избирательного сродства» — прослеживает хрупкость и шаткость канонических произведений вплоть до их содержания истины; ее следовало бы расширить до масштабов, которые пока еще трудно себе представить в полном объеме. Искусство никогда не относилось так уж строго к соблюдению принципа обязательности идеала классичности; для этого оно недостаточно строго относилось к самому себе, а когда оно поступало так, то совершало насилие над собой, нанося себе тем самым явный вред. Свобода искусства в отношении *Dira necessitas*² фактического несовместима с классичностью как с совершенной гармонией, которая так же заимствована из сферы, где властвует принуждение неиз-

¹ порядок после беспорядка (*фр.*).

² жесткая необходимость (*лат.*).

бежности, как и оппонирует ему благодаря своей прозрачной чистоте. *Summum jus summa iniuria*¹ — такова одна из эстетических максим. Чем неподкупнее и искреннее искусство, следуя заветам классицизма, становится реальностью *sui generis*, тем упорнее оно продолжает лгать о непереходимом пороге, преграждающем ему путь к реальности эмпирической. Не совсем лишена оснований мысль о том, что искусство, если сравнить то, на что оно претендует, с тем, чем оно на самом деле является, становится тем сомнительнее, тем проблематичнее, чем строже, практичнее, трезвее, если угодно — классичнее, оно действует: правда, легче бы ему нисколько не стало, даже если бы оно и держало себя не так строго.

¹ высшее право — высшая несправедливость (*лат.*).

Беньямин критиковал применение категории необходимости к искусству¹, обращая, в частности, внимание на ту, отражающую духовно исторические воззрения, отговорку, согласно которой то или иное произведение было якобы необходимо в смысле развития. И действительно, это понятие необходимости выполняет угодливую, отдающую низкопочклонством, апологетическую функцию, состоящую в том, чтобы выдать старым, переплетенным в свиную кожу томам, у которых давно уже не осталось ничего другого, чем можно было бы похвалиться, свидетельством о том, что без них дело дальше бы не пошло.

«Иное» искусства, исторически ставшее неотъемлемой частью его понятия, в любое мгновение угрожает подавить его, как, например, в ситуации, когда нью-йорские неоготические церкви, да и средневековый центр Регенсбурга стали препятствием для городского транспорта. Искусство — это не сфера с четко очерченными границами, а сиюминутное и неустойчивое равновесие, сравнимое с равновесием между Я и Оно в области психологии. Плохие произведения искусства становятся плохими только потому, что они объективно выдвигают те притязания искусства, которые они субъективно, как заметила небезызвестная Куртс-Малер в одном из своих достопримечательных писем, опровергают. Критика же, которая демонстрирует их плохие стороны, оказывает им, как произведениям искусства, честь. Они одновременно и являются произведениями искусства, и не являются ими.

Но как произведения, которые не создавались как явления искусства или были созданы до наступления эпохи автономии искусства, в ходе истории могут стать искусством, так же может стать искусством и то, что в наши дни вызывает сомнение как искусство. Возникающее отсюда гонимое на что-то, разумеется, не в результате того, что оно образует зловещий предварительный этап определенного развития. Скорее, возникают, как, например, в сюрреализме, специфически эстетические качества, отрицаемые враждебным искусству течением,

¹ *Benjamin Walter*. Ursprung des deutschen Trauerspiels. S. 38 ff. [*Беньямин Вальтер*. Происхождение немецкой трагедии].

которое не стало политической силой, как оно того хотело; свидетельство тому кривая развития выдающихся сюрреалистов, таких, как Массон. Возможности, которыми располагает традиционное искусство для собственного упадка, ухудшения и вырождения, имеют обратную силу. Бесчисленные произведения живописи и скульптуры в ходе развития изменили свое содержание и превратились в художественное ремесло. Тот, кто в 1970 г. писал бы картины в манере кубизма, поставлял бы на рынок плакаты, пригодные для рекламы, да и оригиналы не были бы застрахованы от распродажи.

Традицию можно было бы спасти только путем разрыва с обаянием субъективного мироощущения, с атмосферой психологизма, углубления в мир души (*Bann der Innerlichkeit*). Великие произведения прошлого никогда не исчерпывались отражением этого мира; чаще всего они взрывают его путем отказа от него. Собственно говоря, любое произведение искусства в качестве внешне являющегося представляет собой также и критику внутреннего мира, а тем самым и противостоит той идеологии, которую традиция уподобляет хранилищу субъективных воспоминаний.

Истолкование искусства на основе его происхождения сомнительно (*dubios*) во всем, по всей шкале, от сырых биографических данных до исследования влияния истории духа и онтологической сублимации понятия происхождения. Однако нельзя и вовсе сбрасывать происхождение со счета. То, что произведения являются артефактами, является их имплицитом, неотъемлемым, подразумеваемым свойством. Конфигурации в каждом из них обращаются к тому, из чего они произошли. В каждой черте его происхождения выделяются на фоне того, чем произведение стало. Эта антитетика — существенный момент его содержания. Имманентная ему динамика кристаллизует динамику внешнюю по отношению к произведению, причем именно в силу ее апоретического (противоречивого) характера. Там, где произведения искусства, независимо от индивидуального дарования автора и вопреки ему, не способны образовать монадологическое единство, они повинуются реальному давлению истории. Последнее само становится в них силой, которая разрушает их. Большею частью именно поэтому произведение искусства воспринимается адекватно только как процесс. Но если отдельное произведение представляет собой силовое поле, динамическую конфигурацию его моментов, то в не меньшей степени так же обстоит дело и с искусством в целом. Поэтому его можно определить только по его моментам, то есть опосредованно, а не сразу, не одним ударом. Произведения искусства контрастируют с тем, что не является искусством, посредством одного из этих моментов; позиция искусства по отношению к объективности меняется.

Историческая тенденция проникает в самую глубину эстетических критериев. Так, например, она решает, является ли тот или иной художник маньеристом. Именно в маньеризме Сен-Санс обвинял Де-

бюсси. Часто новое выступает в виде манеры; и только познание тенденции позволяет выяснить, идет ли речь о чем-то большем. Но ведь тенденция не является арбитром. В ней смешано друг с другом и правильное, и ложное общественное сознание; она сама подлежит критике. Процесс между тенденцией и манерой не завершен и требует неустанного пересмотра; манера точно так же является возражением против тенденции, как и тенденция разоблачает случайное, необязательное в манере как товарную марку произведений.

Пруст, а за ним и Канвейлер считали, что живопись изменила свой способ видения мира, а тем самым и свои предметы. Сколь бы аутентичным ни был опыт, сообщающий об этом, он может быть сформулирован в слишком идеалистическом виде. Не лишено оснований было бы и обратное предположение — к тому, что предметы изменчивы сами по себе, исторически, органы восприятия приспособились, и живопись впоследствии нашла шифры для этого. Кубизм можно интерпретировать как своеобразную реакцию на ту стадию рационализации жизни общества, которая «геометризировала» его сущность посредством планирования; как попытку создать иной, противоположный существующему опыту опыт, который стремился обрести импрессионизм на предшествующей стадии индустриализации, еще не подчиняющейся всецело принципу планирования. В отличие от него качественно новым в кубизме является то, что если импрессионизм стремился пробудить и спасти коснеющую, окостеневающую жизнь в мире, живущем по законам товарного производства, силой собственной динамики, то кубизм уже отчаялся в таких возможностях и принял гетерономную геометризацию мира как ее новый закон, новый порядок, чтобы таким образом гарантировать объективность эстетического опыта. Исторически кубизм предвосхитил реальность Второй мировой войны, те фотоснимки разрушенных бомбами городов, что делались с самолетов. С помощью кубизма искусство впервые дало отчет в том, что жизнь не живет. В кубизме это не было свободно от идеологии: он поставил рационализированный порядок на место непознаваемого ставшего и тем самым утвердил его. Думается, именно это с неизбежностью заставило Пикассо и Брака выйти за рамки кубизма, хотя их поздние произведения так и не превзошли полотна кубистической поры.

Отношение произведений искусства к истории меняется с ходом истории. Лукач в одном из своих интервью о новейшей литературе, в особенности о творчестве Беккета, заметил: «Подождите-ка лет этак десять — пятнадцать, а там видно будет, что скажут обо всем этом». Тем самым он как бы взял на себя роль проникнутого отцовскими чувствами делового человека, дальновидно старающегося притушить энтузиазм сына; при этом подразумевалось, что он пользуется критерием долговечности и постоянства, в конечном счете применяя к искусству категории собственности. И все же произведения искусства не безграничны к сомнительному приговору истории. Порой истори-

чески могло утверждаться качество именно тех произведений, которые «выплывают» только с помощью духа времени. Редко бывает так, чтобы произведения, добившиеся большой славы, были совсем уж не достойны ее. Но развитие, шедшее по пути, ведущему к законной славе, приравнивалось к адекватному развитию произведений, происходящему в силу присущих им закономерностей, в результате интерпретации, комментирования, критики. Оно не обязано непосредственно *communis opinio*¹ и уж тем более тем направляемым индустрией культуры оценкам общества, связь которых с предметом сомнительна. Считать, будто оценка необразованного, невежественного журналиста или музыковеда старого закала, данная произведению через пятнадцать лет после его появления на свет, более верна и обязательна, нежели непосредственное восприятие только что появившегося произведения, — значит проявлять позорное суеверие.

Последующая жизнь произведений, их восприятие как один из аспектов их собственной истории осуществляется между невозможностью их понять и стремлением к этому; напряжением между двумя этими «полюсами» и определяется климат искусства.

Некоторые из ранних произведений новой музыки, принадлежащие творчеству Шёнберга среднего периода и Веберна, производят на слушателя впечатление неосозаемости, призрачности в результате их объективации, которая побуждает произведения жить уединенной, замкнутой жизнью; уже признание за такими произведениями приоритета является несправедливостью в отношении их.

¹ общественное мнение (*лат.*).

Философская конструкция, утверждающая безусловное превосходство целого над частью, так же чужда искусству, как и несостоятельна с познавательно-критической точки зрения. В выдающихся произведениях детали ни в коем случае не исчезают бесследно в тотальности целого. Думается, однако, что выделение деталей из общего контекста и обретение ими самостоятельности, когда они, проявляя равнодушие к контексту, низводят его до статуса обобщающей схемы, сопровождается регрессом, возвращением в состояние дохудожественности (*Regression ins Vorkünstlerische*). Но от схемы произведения искусства отличаются в плане своих творческих возможностей только моментом самостоятельности своих деталей; всякое аутентичное произведение является результирующей центростремительных и центробежных сил. Тот, кто изощряет свой слух в погоне за красотами музыки, является дилетантом; но того, кто не способен услышать красот в ней, ощутить изменяющуюся плотность художественной фантазии и фактуры, манеру обработки материала, того можно назвать глухим. Дифференциация целого на основное, главное, первичное (*Intensive*) и вторичное, второстепенное (*Sekundäre*) до самого последнего времени являлась одним из средств искусства; она требовала от целого отрицания целого посредством части целого. Если эта возможность исчезает в наши дни, то это является не только триумфом формообразования, которое в каждое мгновение неустанно стремится находиться на одинаковом расстоянии от центра; в этом проявляется также гибельный потенциал «усыхания» средств артикуляции. Искусство нельзя радикально отделить от состояния растроганности, от мгновения очарованности как элемента возвышения (*Elevation*): иначе оно потерялось бы в стихии безразличия. Но любой момент, в какой бы степени он ни являлся функцией целого, в сущности своей представляет собой явление частного порядка: целое никогда не представляется эстетическому опыту в той непосредственности, без которой такой опыт вообще не конституируется. В эстетической аскезе относительно деталей и относительно атомистического образа поведения воспринимающего искусство присутствует также что-то обманывающее ожидания, угрожающее лишить само искусство одного из его ферментов.

То, что самостоятельные детали важны для целого, подтверждается отталкивающим качеством эстетически конкретных деталей, на которых запечатлен след того, что планомерно предписано сверху, а в действительности является несамостоятельным. Когда Шиллер в «Лагере Валленштейна» рифмует «Potz Blitz»¹ с «Густель фон Блазевиц», то по абстрактности он затыкает за пояс самый абстрактный, лишенный жизненных соков классицизм; в этом аспекте такие пьесы, как «Лагерь Валленштейна», обречены на то, чтобы быть несносными.

В настоящее время детали произведений проявляют тенденцию к тому, чтобы вследствие интеграции раствориться в целом: не под давлением планирования, а в силу того, что тенденция эта сама стремится к их уничтожению. Придает деталям своеобразие, значение, отличает их от индифферентного, безликого то, что побуждает их выйти за собственные пределы, имманентное им условие их синтеза. То, что разрешает их интеграцию, — это стремление деталей к смерти. Их диссоциативное начало и их готовность к объединению противостоят друг другу не радикально, образуя их динамический потенциал. И в том, и в другом случае деталь релятивизируется как просто созданное (als ein bloß Gesetztes) и поэтому недостаточное. Дезинтеграция присутствует в самых глубинных недрах интеграции и просвечивает сквозь нее. Но целое, чем больше деталей оно впитывает в себя, в свою очередь, становится как бы деталью, моментом среди прочих моментов, частностью. Жажда гибели, которую испытывают детали, переносится на целое. Причем это происходит именно потому, что целое «убивает», стирает детали. Если они действительно исчезают в целом и целое становится эстетической деталью, частностью, то его рациональность утрачивает их рациональность, которая была не чем иным, как отношением деталей к целому, к цели, которая делала их средствами. Если синтез уже не является синтезом такого рода моментов, то он совершенно теряет свое значение. Пустота технически целостного произведения является симптомом его дезинтеграции в силу тавтологического безразличия. В непрозрачности полного отсутствия всякой оригинальности, проблеска свежей мысли момент непрозрачности превращается в рок, неизменно тяготеющий над искусством как его миметическое наследие. Это объяснимо на примере категории озарения счастливой мысли в музыке. Шёнберг, Берг, даже Веберн не приносили ее в жертву; Кренек и Штейрман критиковали ее. Собственно говоря, конструктивизм уже не оставляет места озарению, счастливой мысли, незапланированному, произвольному. Озарения, посещавшие Шёнберга, которые, по его собственному заверению, лежали в основе и его додекафонических произведений, обязаны своим появлением лишь тем границам, которых придерживалась его техника построения музыкального произведения (Konstruktionsverfahren) и которые могли быть поставлены ему «в счет» как непоследователь-

¹ черт побери! (нем.).

ные. Но если совершенно ликвидировать момент внезапного озарения, если композиторы не будут уже в состоянии вообразить себе произведения как целые формы и будут вынуждены в своем творчестве изначально подчиняться требованиям материала, достигнутый ими результат утратит свой объективный интерес и «онемеет». Вполне обоснованное требование восстановления (Restitution) момента озарения сохраняет в себе что-то бессильное: в искусстве вряд ли можно постулировать и программировать противодействующую силу запрограммированного. Композиции, пресытившиеся абстрактностью целого, стремящиеся к воплощению озарений, счастливых идей, к созданию отдельных пластических форм, характерных черт и особенностей, вызывают упрек в ретроспективном, устаревшем, отсталом видении предмета; их вполне можно было бы обвинить в том, что вторая эстетическая рефлексия в них в силу субъективного решения просто не обращает внимания на необходимость рационализации из страха перед ее фатальностью. Многократно и в самых разных формах изображаемая Кафкой пугающая, преследующая с неотступностью навязчивой идеи ситуация, когда, как бы человек ни поступал, он все равно поступит неправильно, стала ситуацией, в которой оказалось само искусство. Искусство, непреклонно отмечающее момент внезапного озарения, счастливой идеи, обречено на индифферентность; когда озарение вновь извлекается из небытия, оно превращается в бледную тень, почти в фикцию. Уже в таких аутентичных произведениях Шёнберга, как «Лунный Пьеро», озарения уже не носили полностью художественного характера, были какими-то неуверенными, слабыми, съезжившимися до своего рода «прожиточного минимума». Но вопрос о весомости деталей в произведениях нового искусства потому имеет столь существенное значение, что общество воплощается не только в своей тотальности, в сублимации своей организованной структуры, но и в деталях: оно является тем субстратом, который сублимирует эстетическая форма. Подобно тому как в обществе резко противоположные ему по своим интересам индивиды являются не только faits sociaux, но и сами представляют собой общество, репродуцируемые им и репродуцирующие его, так же обстоит дело и с деталями в произведениях искусства. Искусство есть проявление общественной диалектики всеобщего и индивидуального посредством субъективного духа. Искусство шире этой диалектики, поскольку оно не только осуществляет ее, но и отражает посредством формы. С помощью формы обособление искусства компенсирует ту давнюю несправедливость, которую общество совершает в отношении индивидов. Но осуществить такую компенсацию искусству мешает то, что оно по самой своей сущности не может создать ничего, что оно не было бы в состоянии извлечь в виде конкретной возможности из сферы жизни общества, в которой оно существует. Современное общество крайне далеко от структурных изменений, которые дали бы индивидам то, что по праву принадлежит им, и тем самым способствовали бы, думается, тому, чтобы развеялись чары индивидуации.

Ad¹ диалектике конструкции и выражения. — Тот факт, что оба эти момента переходят друг в друга, нашел свое выражение в одном из лозунгов нового искусства, согласно которому его произведения уже не стремятся создать нечто среднее между ними, а углубляются в эти крайности, чтобы в них и посредством их отыскать эквивалент того, что в старой эстетике называлось синтезом. Это в существенной степени способствует качественному определению «модерна», современного искусства. Место множественности возможностей, существовавшей до момента возникновения нового искусства и чрезвычайно разросшейся в течение девятнадцатого столетия, заняла поляризация. В сфере художественной поляризации проявляется то, что необходимо в общественном плане². Там, где организация особенно необходима, в формировании материальных условий жизни и основанных на них отношений между людьми, слишком мало организации и слишком много отдано на откуп частному сектору с его дурно понимаемым анархизмом. Искусство обладает достаточно большими возможностями, чтобы создать модели такого планирования, с которыми не смогли бы примириться производственные отношения, существующие в обществе. С другой стороны, иррациональное управление миром достигло степени ликвидации всегда нелегкого существования особенного. Там, где особенное становится излишним, оно меняет свои функции, превращаясь в дополняющую идеологию всевластия всеобщего. Индивидуальный интерес, противящийся этому, сближается со всеобщим интересом воплощенной в жизнь рациональности. Но рациональность становится рациональностью лишь тогда, когда она больше не подавляет индивидуальное, развитие которого и дает рациональности право на существование. Однако эмансипация индивидуального была бы удачной только в том случае, если она захватывала бы и всеобщее, от которого зависят все индивиды. И в общественном плане создание разумного общественного строя было бы возможно только при том условии, если бы другая крайность, сфера индивидуального сознания оказала бы решительное сопротивление как чрезмерной, так и недостаточной организации. Если индивидуальная сфера является по сравнению со сферой организованной в известном смысле консервативной, отсталой, то организация на самом деле и должна осуществляться именно ради индивидов. Иррациональность организации еще предоставляет им некоторую свободу. Их «отсталость» становится убежищем для того, что впоследствии проявило бы себя как всевластный прогресс. Такая динамика несвоевременного эстетически дает табуированному выражению право на сопротивление, которое оказывается целому там, где оно неистинно. Разрыв между

¹ К вопросу о (лат.).

² Adorno Theodor W. Individuum und Organisation. Einleitungsvortrag zum Darmstädter Gespräch 1953 // Individuum und Organisation, hg. von F. Neumark. Darmstadt, 1954. S. 21 ff. [см.: Адорно Теодор В. Индивид и организация. Вводный доклад к Дармштадтской встрече 1953 г.]

общественным и частным, несмотря на всю его идеологическую несурязицу, представляет собой со своей стороны некую данность и в искусстве в том плане, что ничто не в состоянии изменить искусство, не будучи связано с его данностью. То, что в общественной реальности было бы бессильным утешением, в эстетической сфере имеет куда более конкретные возможности для иных решений.

Произведения искусства не могут избежать необходимости продолжить в себе действие покоряющего природу разума в силу присущего им момента единства, которое организует целое. Но вследствие их отказа от реальной власти этот принцип возвращается в виде метафоры, способом, для которого трудно подыскать иное, чем метафорическое, название, — в призрачном или урезанном виде. Разум, присущий произведениям искусства, — это разум, проявляющийся в форме жеста, манеры, образа действий или поведения: они осуществляют синтез, подобно разуму, но не посредством понятий, суждений и умозаключений — эти формы мышления там, где они появляются, используются искусством лишь как подчиненные, вспомогательные средства, а посредством того, что происходит в произведениях искусства. Их синтетическая функция является имманентной, единством их самих, а не непосредственной связью с внешним, как всегда изначально данным и определенным, она связана с рассеянным, беспонятийным, почти фрагментарным материалом, с которым приходится иметь дело произведениям искусства в их внутреннем пространстве. Благодаря этому восприятию, как и модификации синтезирующего разума, произведения искусства осуществляют свою часть диалектики Просвещения. Но и в своей эстетически нейтрализованной форме такой разум сохраняет что-то от той динамики, которая была ему присуща за пределами произведений искусства. Но как бы ни был велик разрыв между внешней и внутренней сферами, идентичность принципа разума и там, и здесь оказывает свое воздействие на развитие, схожее с тем, какое происходит за пределами сферы искусства: наглухо закрытые, «беззаконные» произведения искусства участвуют в развитии цивилизации. То, чем произведения искусства отличаются от диффузного, сближает их с достижениями разума как принципа реальности. В произведениях искусства жив как принцип реальности, так и его антипод, его противоположность. Коррективы, которые искусство вносит в принцип самосохраняющегося разума, не противопоставляют искусство разуму, а представлены имманентным самим произведениям разумом. И если единство произведений искусства создано насилием, которое совершает разум над вещами, он в то же время способствует примирению различных моментов в произведениях искусства.

Трудно оспорить мысль о том, что Моцарт являет собой образец равновесия между формой и формируемым, как чем-то усколь-

зающим, центробежным. Но это равновесие лишь потому достигает у него такой степени подлинности, аутентичности, что тематические и мелодические элементы его музыки, монады, из которых она образуется, рассматривая их в то же время с точки зрения контраста, тщательно проводя различие между ними, стремятся отделиться друг от друга, разбежаться в разные стороны, даже там, где само чувство такта связывает их в единое целое. Ненасильственное начало у Моцарта порождается тем, что он и в равновесии не упускает из виду качественный уровень деталей, не позволяя ему понизиться, и то, что по праву называют его гением в области формы, проявляется не в его несомненном мастерстве в обращении с формами, а в его способности использовать их без какого-либо участия властного момента, с их помощью связывать воедино диффузное как бы исподволь, невзначай. Его форма — это пропорция стремящегося в разные стороны, а не его упорядочение. В наиболее полном и законченном виде это проявляется в крупных формах оперных произведений, например в финале второго акта «Свадьбы Фигаро», форма которого не представляет собой скомпонованного единства, синтеза, — ей нет необходимости, как в инструментальной музыке, опираться на схемы, которые оправдывались синтезом данного материала, она нуждается в чистой конфигурации упорядоченно следующих одна за другой партий, характер которых формируется под влиянием меняющейся ситуации в драматургии. Такие пьесы не меньше, чем некоторые из самых смелых инструментальных пассажей, как, например, в ряде скрипичных концертов, так же сильно, хотя и не так явно, склоняются к дезинтеграции, как и последние квартеты Бетховена. Классичность Моцарта защищена от упрека в классицизме только потому, что она граничит с дезинтеграцией, из-за которой позднее творчество Бетховена, поскольку оно явилось творчеством субъективно-го синтеза, стало объектом куда более резких критических нападков. Дезинтеграция есть истина интегрального искусства.

Моцарт, на которого эстетика, опирающаяся на принципы гармонии, внешне имела все основания ссылаться, не вписывается в ее нормы в силу того, что, как это принято называть, носит чисто формальный характер — в результате своей способности соединять несоединимое, учитывая то, что привлекается различными музыкальными манерами в качестве своей предпосылки, не разжижаясь в созданном по приказу свыше континууме. В этом плане Моцарт среди композиторов венского классицизма наиболее далек от официального идеала классичности и именно благодаря этому воплотил в себе идеал более высокого порядка — его можно было бы назвать подлинностью. Именно благодаря этому моменту даже в музыке, вопреки ее беспредметности, проводится различие между формализмом, как пустой игрой, и тем, для обозначения чего не нашли лучшего термина, чем термин «глубина».

Формальный закон произведения искусства состоит в том, что все его моменты и его единство должны быть организованы согласно его собственной специфической природе.

То, что произведения искусства не представляют собой единство многообразного, а единство единого и многого, и обуславливает их несовпадение с являющимся.

Единство есть видимость так же, как видимость произведений искусства конституирована посредством их единства.

Монадологический характер произведений искусства сформировался не без причастности к этому общества, повинного в монадологической несуразице, но только благодаря ему произведения искусства обретают ту объективность, которая трансцендирует солипсизм.

У искусства нет общих законов, разве что в каждой его фазе действуют объективно обязательные запреты. Они исходят из канонических произведений. Их существование тотчас же устанавливает, что отныне не является более возможным.

До тех пор пока формы являлись некоторой непосредственно существующей данностью, произведения имели возможность конкретизации в них; их конкретизацию следовало бы, согласно гегелевской терминологии, назвать субстанциальностью форм. И чем больше она, оправдывая критику в свой адрес, выхолащивалась в ходе общеноминалистического развития, тем в большей степени становилась, как существующая таким образом, путами и оковами для конкретных произведений. То, что некогда было объективированной производительной силой, превратилось в эстетические производственные отношения и вступило в конфликт с производительными силами. То, посредством чего произведения искусства стремятся стать произведениями искусства, — формы, в свою очередь, нуждаются в автономном производстве. Это тотчас же представляет для них угрозу: концентрация всех усилий на создании форм как средств эстетической объективности отдаляет их от объекта планируемой объективации. Поэтому в последнее время концепция возможности произведений вытесняет модели, образцы, в столь высокой степени являющиеся произведениями. В замене целей средствами выражается как общее состояние общества, так и кризис, переживаемый произведением. Неизбежная рефлексия тяготеет к отказу от того, что становится предметом рефлексии. Рефлексия, поскольку она не рефлексивирует сама себя, и голая форма, безразличная к объекту формирования, связаны узами соучастия. Самые гармоничные формальные принципы сами по себе не смогут ради собственного утверждения отыскать подлинные произведения, если их нет в природе; вот к какой простой антиномии пришел сегодня номинализм искусства.

Пока жанры существовали как изначальная данность, новое рождалось в жанрах. Новое все больше перемещается в сами жанры, поскольку их не хватает. Выдающиеся художники отвечают на номина-

листскую ситуацию не столько новыми произведениями, сколько моделями их возможности, посредством создания типов; это также подрыывает традиционную категорию произведения искусства.

Проблематика стиля становится очевидной в высшей степени стилизованной сфере недавно скончавшегося «модерна», на примере таких произведений, как «Пеллеас и Мелисанда» Дебюсси. Не идя ни на какие уступки, соблюдая образцовую чистоту жанра, лирическая драма следует своему *principium stilisationis*¹. Несогласованности, возникающие из этого, появляются отнюдь не по вине слабости, которую критикует как недостаток тот, кто уже не способен осуществить принцип стилизации. Монотонность сразу бросается в глаза и всем хорошо известна. Резкость отказа, воспринимаемая как дешевый и банальный жест, препятствует образованию контраста или низводит его до уровня намека. Это вредит артикуляции, расчленению формы на отдельные компоненты, отдельные целостности, которые остро необходимы произведению, высшим критерием которого является единство формы; стилизация проходит мимо того обстоятельства, что стилевое единство может быть только единством разнообразия. Всегдашняя псалмодическая* манера исполнения, особенно для певческого голоса, требует того, что в музыкальном словоупотреблении прошлого обозначалось термином «замирание звука» — исполнения чаяний, завершения, истаивания. Жертва, принесенная чувству, порожденному тем, что давно кануло в седую древность и вновь всплыло в памяти, вносит диссонанс в произведение, создавая впечатление, будто обещанное не выполняется. Вкус как тотальность противится драматической манере музыки, в то время как произведение тем не менее не может отказаться от сценического исполнения. Его совершенство оборачивается обеднением и технических средств, все более опирающаяся на принцип гомофонии фраза становится скудной, оркестр превращается в живопись серым по серому, хотя и настаивает на богатстве цветовых оттенков и нюансов. Такого рода трудности стилизации говорят о трудностях в отношениях между искусством и культурой. Классификационная схема, согласно которой искусство является одной из сфер культуры, недостаточна. «Пеллеас и Мелисанда» — это безусловно культура, свободная от стремления покончить с ней. Это настраивает на бессловесно мифическую замкнутость сюжета и упускает такую возможность именно благодаря тому, что ошупью ищет сюжет. Произведения искусства нуждаются в трансценденции к культуре, чтобы удовлетворить ее требованиям; в этом одна из важных мотиваций радикального «модерна».

Свет на диалектику всеобщего и особенного проливает одно замечание, сделанное Геленом. Вслед за Конрадом Лоренцем он интерпретирует специфически эстетические формы, формы природно-прекрасного, а также орнамент, как «качества-выключатели» (*Auslöserqualitäten*), на-

¹ принцип стилизации (*лат.*).

значение которых в том, чтобы служить разгрузке, «отключению» переобремененных раздражителями людей. Согласно Лоренцу, общим качеством всех «выключателей» является их невероятность, неправдоподобность, соединенная с простотой. Гелен переносит это качество на искусство, высказывая предположение, «что радость, доставляемая нам чистыми звуками («спектральными тонами») и их полными аккордами... является точной аналогией «невероятному» высвобождающему, «отключающему» воздействию в области акустики»¹. «Фантазия художников неисчерпаема в своих возможностях «стилизации» форм природы, то есть оптимального выявления невероятности и неправдоподобия общих «выключающих качеств» путем симметризации и упрощения»². Если такое упрощение конституирует то, что конкретно вправе называться формой, то содержащийся в нем абстрактный момент вследствие соединения с невероятным становится в то же время противоположностью всеобщего, моментом особенного. В идее особенного, с которой неразрывно связано искусство, — в самом элементарном виде это повествование, которое хотело бы предстать как сообщение об особенном, неповседневном событии или явлении, — присутствует такая же невероятность, такая же неправдоподобность, которая присуща геометрически чистым формам орнамента и стилизации. Неправдоподобное, эстетическая секуляризация маны, представляет собой единство всеобщего и особенного, эстетическую упорядоченность, регулярность, противопоставленную как нечто неправдоподобное голому существованию; дух представляет собой не только противоположность обособлению, но и, с помощью неправдоподобного, условие его осуществления. В искусстве дух всегда был, как это доказала лишь значительно позже диалектическая рефлексия, конкретностью, а не абстракцией.

¹ *Gehlen Arnold. Über einige Kategorien des entlasteten, zumal des ästhetischen Verhaltens // Studien zur Anthropologie und Soziologie. Neuwied u. Berlin, 1963, S. 70* [Гелен Арнольд. О некоторых категориях разгруженного поведения, особенно эстетического].

² *Ibid.* S. 69.

Общественная судьба искусства создается не только внешними усилиями, она является также развитием его понятия.

В отношении своего двойственного характера искусство не проявляет безразличия. Его чистая имманентность становится его имманентным бременем. Искусство требует автаркии, которая угрожает ему стерильностью, творческим бесплодием. Это заметил Ведекинд в своей полемике с Метерлинком, иронизируя над «художественными художниками»; Вагнер сделал спор с ними главной темой «Нюрнбергских мейстерзингеров»; в позиции Брехта очевидно присутствие того же мотива с антиинтеллигентскими обертонами. Становится легким прорыв из сферы имманентности к демагогии во имя народа; и тот, кто высмеивает «художественных художников», заигрывает с варварством. И все же искусство ради своего самосохранения отчаянно стремится вырваться из своей сферы. Ведь общественный характер оно обретает не только благодаря своему собственному движению в качестве как бы априорной оппозиции гетерономному обществу. Общество всегда проникает в сферу искусства, в том числе и в своей конкретной форме. Вопрос о возможном, о надежных формальных подходах непосредственно ставится в соответствии с состоянием общества. Насколько значительно искусство конституируется посредством субъективного опыта, настолько же существенной является роль общественного содержания в нем; правда, не в буквальном смысле, а модифицированно, в урезанной, призрачной, расплывчатой форме. Именно в этом, а не в какой-либо психологии проявляется подлинное родство искусства со сном.

Культура — это мусор, отходы, но искусство, один из ее секторов, носит серьезный характер как проявление истины. Это обусловлено двойственным характером фетишизма.

Заколдованность (*verhext*) искусства состоит в том, что главным критерием его бытия-для-другого является видимость, установленное в качестве мерил всех вещей отношение обмена, а «другое», сущность предмета, становится идеологией, как только оно самоутверж-

дается. Отвратительна альтернатива, заставляющая делать выбор между «What do I get out of it?»¹ или: «Быть немцем — это значит делать дело ради самого дела». Ложность бытия-для-другого проявляется в том, что дела, которые делаются якобы для человека, тем основательнее обманывают его, чем бескорыстнее они хотят казаться; тезис о бытии-в-себе сливается с элитарным нарциссизмом и тем самым также служит плохому делу.

Поскольку произведения искусства регистрируют и объективируют слои опыта, которые хотя и лежат в основе отношения к реальности, но реально почти всегда спрятаны в нем, эстетический опыт убедителен и как опыт общественный, и как метафизический.

Дистанция, отделяющая эстетическую сферу от области практических целей, с внутриэстетической точки зрения представляется тем расстоянием, которое пролегает между эстетическими объектами и созерцающим субъектом; как произведения искусства не могут проникнуть в него, так и он не может «войти» в них, дистанция есть первое условие приближения к содержанию произведений. Это отражено в кантовском понятии незаинтересованности, которое требует от эстетического поведения, чтобы оно не «хватало» объект, не «проглатывало» его. Данный внутриэстетический момент затронут и дефиницией ауры², сформулировано Бенямином, хотя в ней он отнесен к прошлой стадии развития искусства и объявлен недействительным для современного этапа технической репродуцируемости. При этом Бенямин, уподобляясь агрессору, явно поторопился присвоить историческую тенденцию, возвращающую искусство в сферу эмпирического целеполагания и целесообразности. Расстояние, удаленность — это феномен, трансцендирующий голое существование произведений искусства; их абсолютная близость явилась бы их абсолютной интеграцией.

Обесчещенное, униженное и подчиненное диктату (*dirigistisch verwaltet*) искусство ни в коей степени не является лишенным ауры по сравнению с искусством подлинным, аутентичным: противоположность между антагонистическими сферами следует всегда представлять себе как опосредование одной сферы с помощью другой. В современной ситуации ауратический момент ценят те произведения, которые воздерживаются от использования его; его разрушительная консервация — его мобилизация в целях воздействия во имя гармонии — локализуется в сфере развлекательного искусства (*Amüsiersphäre*). Развлекательное искусство фальсифицирует и то и другое: фактический пласт эстетического, лишенный его опосредования, становится голой фактичностью, информацией и репортажем; а ауратический момент, вырванный из контекста произведения, культивируется как са-

¹ «Что я буду иметь от этого?» (англ.).

² *Benjamin Walter. Schriften. Bd. I. S. 372 f., 461 f.* [см.: *Бенямин Вальтер. Соч. Т. 1.*]; *ders. Angelus Novus. Ibid. S. 239 f.* [он же. *Angelus novus.*]

модовлеющая ценность и делается пригодным для потребления. Поэтому каждый кадр, снятый крупным планом в коммерческом фильме, высмеивает ауру, организованно используя срежиссированную близость отдаленного, в отрыве от общей конфигурации произведения. Аура проглатывается как отдельные чувственные раздражители, как объединяющий всех соус, которым индустрия культуры поливает все — и ауру, и свои изделия.

Фраза Стендаля о *promesse du bonheur*¹ утверждает, что искусство благодарит существование, делая акцент на том, что в нем предвосхищает утопию. Но доля утопичности постоянно уменьшается, и существование все больше становится самим собой. Поэтому искусство походит на него все меньше. Поскольку счастье, даруемое существующим, это не больше, чем лживая подделка, искусство должно нарушать обещание, чтобы остаться верным ему. Но сознание людей, тем более сознание масс, которые в антагонистическом обществе в силу существующих привилегий на образование не способны осознать такого рода диалектику, прочно придерживается обещаний счастья и имеет на это полное право, представляя себе, однако, его выполнение в непосредственной, материальной форме. Это и привлекает индустрию культуры. Она планирует формирование потребности в счастье и эксплуатирует. Момент истины, присущий индустрии культуры, состоит в том, что она удовлетворяет существенно важную, субстанциональную потребность, вытекающую из несостоятельности общества; но способ удовлетворения этой потребности делает индустрию культуры абсолютно лживой.

В атмосфере господства принципа утилитаризации, полезности искусству действительно присуще в качестве «другого» нечто от утопии, изъятое из сферы осуществления процессов производства и воспроизводства, не подчиняющееся принципу реальности: чувство, возникающее, когда повозка Фесписа въезжает в деревню, как в опере «Проданная невеста»*. Но уже за то, чтобы взглянуть на выступление канатоходцев, нужно что-то заплатить. «Другое» проглатывается неизменным, но все же сохраняется в нем как видимость: она является видимостью и в материалистическом понимании. Все ее элементы искусство должно дистиллировать из монотонного однообразия, в том числе и дух, и все их преобразовать. В силу самого отличия от однообразия оно априори является его критикой, также и там, где оно образует определенное единство с ним и, несмотря на это, является предпосылкой критикуемого. Всякое произведение искусства бессознательно должно задаваться вопросом, каким образом оно возможно как утопия: это всегда осуществимо только через соединение его элементов. Оно трансцендирует не в результате голого и абстрактного отличия от однообразия, а в результате того, что оно воспринимает однообразие, разывает его на части и вновь собирает то, что называют

¹ обещание счастья (*фр.*).

эстетическим творчеством, и есть такое собрание (композиция). О содержании истины произведений искусства следует судить по следующему критерию — в какой степени они способны получить «другое», высекая его из неизменного.

Дух в произведении искусства и в рефлексии относительно его вызывает подозрения, ибо он может изменять в худшую сторону товарный характер произведения и тем самым наносить ущерб возможностям его использования на рынке; коллективное бессознательное крайне чувствительно к этому. Вполне возможно, что этот распространенный аффект питается чувством глубокого сомнения в официальной культуре, ее ценностях и ее умело разрекламированным заверением в том, что люди приобщаются к этим ценностям через наслаждение. И чем увереннее человек в глубине души понимает, что официальная культура обманывает его в том, обещание чего явилось бы для нее унижением, тем крепче вцепляется он зубами идеологии во что-то такое, чего, может быть, даже в массовом опыте культуры вовсе не существует, и все это сдобривается объедками мудрости философии жизни, провозгласившей, что сознание убивает.

Буржуазная привычка, заставляющая буржуа с трусливым цинизмом цепко держаться за то, что когда-то уже было разоблачено как ложное и неистинное, побуждает его относиться к искусству по принципу — то, что мне нравится, может быть плохим, лживым и сфабрикованным, чтобы обвести людей вокруг пальца, но я не хотел бы, чтобы мне об этом напоминали, не хотел бы и в часы досуга напрягаться и беспокоиться. Момент видимости в искусстве в своем развитии приводит к такой субъективной закослелости, которая в век индустрии культуры включает искусство в качестве синтетической мечты в эмпирическую реальность и таким образом в процессе рефлексии об искусстве отсекает реальность, имманентную искусству. За этим в конечном счете стоит то, что дальнейшее существование современного общества несовместимо с его сознанием и каждый след этого сознания находит себе отмщение в искусстве. И в таком аспекте идеология, ложное сознание, общественно необходима. При этом подлинно художественное произведение даже выигрывает в рефлексии созерцателя, вместо того чтобы проигрывать. Если бы поймать потребителя на слове, то ему следовало бы продемонстрировать, что посредством полного, не довольствующегося первым чувственным впечатлением познания произведения, о чем он с такой легкостью заявляет, он больше бы получил от произведения. Опыт искусства становится благодаря этому безошибочному познанию много богаче. Познанное в произведении с помощью интеллекта излучает обратный свет на чувственное восприятие потребителя. Подобная субъективная рефлексия оправдана тем, что она как бы еще раз осуществляет имманентный процесс рефлексии, который объективно протекает в эстетическом предмете и никоим образом не должен осознаваться художником.

Искусство действительно не терпит аппроксимирующих (приближенно выраженных) ценностей. Представления малых и средних мастеров принадлежат к сокровищнице мыслей истории искусства, прежде всего, истории музыки, являясь проекцией сознания, утратившего живой интерес к жизни произведений в себе. Не существует континуума, ведущего и плохое через посредственное к хорошему; то, что не удалось, всегда уже плохо потому, что идее искусства внутренне присуща идея удавшегося и гармонии (*des Gelingens und der Stimmigkeit*); в этом основная причина постоянных споров о качестве произведений искусства, какими бы бесплодными они зачастую ни были. Искусство, представляющее собой, по выражению Гегеля, явление истины, объективно нетерпимо, в том числе и в отношении диктуемого обществом плюрализма мирно сосуществующих друг с другом сфер, на который, в виде отговорки, постоянно ссылаются идеологи. Особенно непереносимо то «хорошее развлечение», о котором имеют обыкновение болтать всякого рода корпорации и коллегии экспертов и ученые советы, которые хотели бы оправдать товарный характер искусства перед своей хилой совестью. В одной ежедневной газете можно было прочесть, что Колетт* в Германии рассматривают как автора развлекательных романов, во Франции же она пользуется высочайшей репутацией, так как там не делают различия между развлекательным и серьезным искусством, а знают только различие между искусством хорошим и плохим. Действительно, по ту сторону Рейна Колетт играет роль священной коровы. В Германии же дело обстоит иначе — за окостенелой дихотомией высокого и низкого искусства здесь охотно окапывается профессорская вера в образование. Художники, принадлежащие, согласно официальным критериям, к нижней сфере, но проявляющие больше таланта, чем многие из тех, кто отвечает давно разрушенному понятию «уровня», в этой стране недооцениваются. По прелестной формулировке Вилли Хааса, существует хорошая плохая и плохая хорошая литература; так же обстоит дело и в музыке. И все же сущность различия между развлекательностью и автономным искусством, если оно не продиктовано упрямым неприятием как изношенности понятия уровня, так и всего того, что шевелится внизу, не подчиняясь предписаниям, заключается в качестве предмета. Разумеется, различие нуждается в высочайшей дифференцированности; кроме того, различные сферы искусства еще в девятнадцатом столетии не были расколоты столь непримиримо, как в эпоху монополии на культуру. Нет недостатка в произведениях, которые, благодаря необязательным формулировкам, склоняющимся, с одной стороны, к эскизности, а с другой — к шаблонности, а также в результате недостаточности формальной отделки, вызванной перевесом чисто коммерческих интересов авторов, «калькулирующих» воздействие произведения, относятся к более низкой сфере эстетического обращения, но в силу своих эстетических качеств все же выходят за ее рамки, возвышаясь над ее уровнем. Если их развлекательная ценность «приглушена», они могут стать чем-то большим, более значительным, чем являются на самом деле, в данный момент. Отношение

низкого искусства к более высокому также имеет свою историческую динамику. То, что некогда производилось в целях потребления, что изготовлялось на рынок, по сравнению с более поздним потребительством, целиком подчиненным целям извлечения выгоды и глубоко расчетливым, рационалистичным, порой производит впечатление верного воспроизведения идей гуманизма. Даже то, что не получило тщательной формальной проработки, не было «исполнено», не является инвариантным критерием, а имеет основание там, где произведения корректируют себя посредством того, что они сами достигают собственного формального уровня и не выступают больше в роли, превышающей их действительное положение. Так исключительное дарование Пуччини выражается в таких непретенциозных произведениях раннего периода, как «Манон Леско» и «Богема», куда убедительнее, чем в произведениях более поздних, амбициозных, выродившихся в китч в результате несоответствия между сущностью и выражением. Не существует таких категорий теоретической эстетики, которые можно было бы применять как застывший, не подлежащий никакому пересмотру, неизблемый критерий. Когда эстетическая объективность «схватывается» только в русле имманентной критики отдельного произведения, то неизбежная абстрактность категорий становится источником ошибок. Эстетическая теория, которая не может развиваться до уровня имманентной критики, должна, по меньшей мере, создать посредством второй рефлексии ее определений модель своего самокорректирования. Назовем такие имена, как Оффенбах и Иоганн Штраус; неприятие официальной культуры «гипсовых классиков» побудило Карла Крауса обратить особое внимание на такие феномены, в том числе и литературные, как, например, Нестрой*. Конечно, всегда необходимо испытывать недоверие к идеологии тех, кто, не сумев подняться до уровня требований аутентичных произведений, оправдывают произведения, идущие на продажу. Но разделение сфер искусства, объективное как исторический осадок, не является абсолютным. Даже в произведении самых высоких художественных достоинств скрывается сублимированный до уровня его автономии момент существования-для-другого, земной остаток жаждущего рукоплесканий. Совершенное, сама красота, говорит: разве я не прекрасна? И тем самым совершает над собой кощунство. И наоборот, самый жалкий китч, который тем не менее неизбежно выступает как настоящее искусство, не может отторгнуть того, что ему ненавистно, момент существования-в-себе, притязания на обладание истиной, которое он предает. Колетт была талантливой писательницей. Ей удавались и такие грациозные вещи, как «роман в миниатюре» «Mitsou»¹, так и столь глубокие произведения, как, например, роман «L'ingénue libertine»², изображавший попытку героини вырваться из тисков привычной жизни. В целом о ней можно сказать, что это была писательница типа Вики Баум**, только более возвышенного, утонченного в языковом отно-

¹ «Рок».

² «Распутная простушка».

шении плана. Она с легким сердцем изображала бодрящую, псевдо-конкретную природу и в то же время не останавливалась перед описанием столь невозможных вещей, как те, что отражены в финале того романа, где фригидная героиня в объятиях своего законного супруга получает наконец «свое» под крики всеобщего одобрения. Публика была в восхищении от семейных романов Колетт на тему проституции высшего разряда. Самый справедливый упрек, предъявляемый французскому искусству, которое являлось питательной почвой для всего нового в искусстве, заключается в том, что французы понятия не имеют о китче, тогда как именно способность распознать такие вещи всячески превозносится в Германии. Гражданский мир между двумя эстетическими сферами — сферой «истинного» и «развлекательного» искусства — свидетельствует о нейтрализации культуры, поскольку для ее духа отныне никакой дух не является обязательным, она предоставляет на выбор все свои пласты и профили на любой вкус — для публики high-, middle-, lowbrows¹. Социальная потребность в развлечении и в том, что именуется отдыхом, «расслаблением», вынашивается обществом, члены-невольники которого в противном случае тяжелее переносят бы тяготы своего монотонного существования и которые в часы выделенного им и строго регламентируемого досуга вряд ли смогли бы воспринимать что-нибудь другое, чем то, что навязывает им индустрия культуры, к которой, по правде говоря, относятся и романы Колетт с их псевдоиндивидуализацией. Но потребность в развлечении не делает развлекательное искусство лучше; оно продает с лотка отбросы серьезного искусства, притушая его остроту, становясь, в свою очередь, по характеру своего воплощения сухим, выхолощенным, абстрактно стандартизированным и внутренне негармоничным (unstimmig). Развлекательное искусство, в том числе и возвышенного склада, подающее себя в исключительно благородной манере, стало вульгарным после того, как общество, существующее на основе товарного обмена, поймало и художественное производство в свои сети, препарировав его в форму товара. Вульгарно то искусство, которое унижает человека, понижая планку своих художественных требований и притязаний в угоду и без того уже униженным людям, искусство, которое доказывает и подтверждает необходимость и правомерность их настоящего положения, вместо того чтобы встать против этого. Вульгарны товары, производимые культурой, как свидетельство смирения людей с собственным унижением, — они словно ухмыляются при виде этого. Не существует прямых взаимосвязей между общественной потребностью и эстетическим качеством, даже в области так называемого целевого искусства. Строительство зданий в Германии за многие столетия никогда не было столь остро необходимым, как после Второй мировой войны. И, несмотря на это, послевоенная немецкая архитектура представляет собой жалкое зрелище. Вольтеровское уравнение с двумя его членами, *voir besoin* и *voir plaisir*², неприменимо к сфере эстетики; ка-

¹ высокого, среднего, низкого уровня (англ.).

² истинная нужда, необходимость и истинное удовольствие, развлечение (фр.).

чество и художественный уровень произведений искусства может быть обоснованно соотнесен с общественной потребностью только посредством теории целостного общества, а не в соответствии с тем, что потребно различным слоям населения и что именно поэтому с тем большей легкостью можно им навязать.

Один из моментов китча, который можно было бы использовать в качестве дефиниции этого явления, заключается в следующем — это симуляция несуществующих чувств и тем самым их нейтрализация, нивелировка, а также симуляция эстетического феномена. Китчем можно назвать искусство, которое не может или не хочет, чтобы его воспринимали всерьез и которое тем не менее всем своим видом демонстрирует эстетическую серьезность. Но как бы убедительно ни звучала подобная формулировка, она недостаточна, а к тому же никоим образом не следует думать, что китч бывает только приземленным, грубым, лишенным всякой сентиментальности. Симулируется и чувство; но чье чувство? Автора? Однако его невозможно ни реконструировать, ни подыскать для него критерий в виде определенных соответствий. Любая эстетическая объективация отклоняется от непосредственного движения души. Так, может быть, это чувство тех, которых автор обычно и наделяет такими чувствами? Чувство это всякий раз так же «фиктивно», как и сами *personae dramatis*¹. Следовало бы, пожалуй, для придания большей убедительности этой дефиниции рассматривать то, что выражает произведение искусства как *index veri et falsi*²; однако попытка определить степень аутентичности, художественной подлинности произведения связана с такой бездной осложнений — одним из них является проблема исторического изменения содержания истины средств выражения, — что вопрос можно было бы разрешить только с помощью казуистики, да и это не было бы несомненным выходом из положения. Китч одновременно представляет собой и явление, качественно отличающееся от искусства, и неудержимо разросшуюся опухоль искусства, нашедшую себе выражение в виде противоречия, заключающегося в том, что автономное искусство должно обладать правом распоряжения миметическими импульсами, которые противятся такому праву. Произведение искусства совершает в отношении них несправедливость, состоящую в ликвидации искусства и его замене посредством схем художественного вымысла (*Fiktion*). Критика в адрес китча ни в чем не может быть ослаблена, но дело в том, что она перекидывается и на само искусство как таковое. Протест против априорного родства искусства с китчем был одним из важнейших законов развития искусства в новейший период его истории. Искусство в известной степени причастно к процессу упадка уровня произведений. То, что было искусством, может стать китчем. Может быть, эта история упадка, представляющая

¹ персонажи драмы (лат.).

² показатель истины и лжи (лат.).

собой одну из возможностей исправления искусства, и есть его подлинный прогресс.

В условиях существующей в наши дни зависимости моды от интересов прибыли и ее тесных связей с капиталистическим производством, факторов, которые — как, например, в торговле произведениями искусства, которая финансирует художников, но за это открыто или завуалированно в последнее время требует от них, чтобы они поставляли ей то, что она, преследуя свои рыночные интересы, ожидает от них — вторгаются в сферу так называемой художественной моды и непосредственно нарушают ее автономию, мода в искусстве так же может быть опротестована, как и пыл идеологических агентов, которые изменяют функцию апологии искусства, превращая ее в рекламу. Правда, в защиту моды можно привести только то спасительное для нее соображение, что, хотя она вряд ли может отрицать свою сопричастность к системе извлечения прибыли, все же самой этой системой и презирается. По мере того как мода упраздняет такие эстетические табу, как проникновение во внутренний мир души, вневременность, независимость от злобы дня, глубина, по ней можно прочесть, как отношение искусства к этим ценностям, которые никоим образом нельзя считать стоящими выше всяких сомнений, унизились до уровня предлога, пустой отговорки. Мода есть постоянное признание искусства в том, что оно не то, за что себя выдает и чем оно должно быть по своей идее. Она так же ненавидима, как явный предатель, как и могущественна в сфере производства и деловой активности; ее двойственный характер — ярчайший симптом ее антиномичной природы. Она не дает себя отделить от искусства так чистенько и аккуратно, как этого хотелось бы приверженцам буржуазной религии искусства. С тех пор как эстетический субъект в полемическом раже откололся от общества и господствовавшего в нем духа, искусство вступает в связь с таким, пусть и неистинным, объективным духом посредством моды. Думается, мода давно уже лишилась таких качеств, как произвольность и бессознательность, которые приписывают, может быть и несправедливо, модам прошлых эпох, — мода полностью стала объектом манипулирования, в ней нет никакой непосредственной приспособляемости к спросу, требованию которого, разумеется, оставили свой след в моде и без согласования с которым даже сегодня, пожалуй, не утвердилась бы ни одна мода. Поскольку в эпоху крупных монополий манипуляция является образцовой моделью господствующих в обществе производственных отношений, то и октура¹ моды является объективным общественным фактором. Если Гегель в одном из великопнейших мест своей «Эстетики» определял задачу искусства как усвоение чужого², то мода, заблуждаясь относительно возможности такого примирения в духе, воспринимает само

¹ букв.: таможенный чиновник (*фр., ит.*); здесь: принцип навязывания (от нем. *oktroyieren* — навязывать).

² См. выше примеч. к с. 119.

отчуждение. Она становится для отчуждения воплощенной моделью общественного такого-и-никакого-иного-бытия, которому она отдается словно в каком-то опьянении. Искусство, если оно не желает продаваться, должно противостоять моде, но в то же время и иннервировать ее, давать ей новые импульсы, продвигать ее и способствовать ее развитию, чтобы не ставить себя в положение слепца, не замечающего ни общего хода вещей, ни собственных задач и целей. Это двойственное отношение к моде, обусловленное и лирическим характером ее производства, и рефлексией по поводу ее, впервые воплотил в действительность Бодлер. Убедительнейшим свидетельством тому стала его хвалебная речь, его панегирик в честь Константина Гюиса¹. Для него художник современной жизни — это тот, кто остается самим собой, теряясь в совершенно эфемерной стихии. Даже первый художник высшего ранга, отвергший всяческую коммуникацию с обществом, не отгораживался глухим забором от моды: Рембо создал не одно стихотворение в духе парижских литературных кабаре. Радикально оппозиционное искусство, безжалостно расстающееся со всем, что чужеродно для него, столь же безжалостно атаковало и фикцию чистого самодовлеющего субъекта, роковую иллюзию обязанной лишь самой себе искренности, которая чаще всего является маской провинциального фарисейства. В век все возрастающего бессилия субъективного духа в отношении общественной объективности мода сообщает об увеличении этой объективности в субъективном духе, этом до боли чуждом феномене, представляющем собой, однако, корректив иллюзии, будто он существует для одного себя. Своим противникам, презирающим ее, моде следует привести сильнейший контраргумент, доказывающий, что она участвует в совершенно обоснованном, пропитанном историей движении души индивида; парадигматическим образом это проявилось в «югендстиле», стиле, парадоксально сочетавшем в себе пафос одиночества и готовность стать всеобщим достоянием. Но презрение к моде провоцируется содержащимся в ней эротическим моментом, посредством которого она напоминает искусство о том, что ему никогда не удавалось сублимировать полностью. Благодаря моде искусство спит с тем, от чего оно вынуждено отказаться, черпая из этого силы, которые в результате отказа искусства от желанного удовольствия, отказа, без которого оно бы не существовало, иссякают. Искусство, будучи видимостью, являет собой одеяние некоего незримого тела. Так же и мода — одеяние как абсолют. В этом они понимают друг друга. Ужасно понятие «модное течение» — в чисто языковом плане «мода» и «модерн» слова родственные; и то, что под этим названием было оклеветано в искусстве, чаще всего содержало больше истины, чем то, что бестрепетно разыгрывает взятую на себя роль, обнаруживая недостаток нервов, дисквалифицирующий в художественном отношении.

¹ Baudelaire Charles. Le Peintre de la vie moderne // Oeuvres complètes. P. 1153 ff. [см.: Бодлер Шарль. Художник современной жизни].

Игра в понятии искусства представляет собой момент, посредством которого оно возвышается над непосредственностью практики и ее целей. Но в то же время он обращен вспять, в детство, где нет ничего грубо-животного. В игре искусство в то же время регрессирует, отказываясь от целенаправленной рациональности, как бы заглядывая ей за спину, постигая ее причины. Историческая необходимость, приказывающая искусству достичь возраста совершеннолетия, противодействует его игровому характеру, не избавляя его от него тем не менее окончательно; в отличие от этого чистое обращение к игровым формам постоянно находится на службе у реставраторских или архаических общественных тенденций. Игровые формы — все без исключения формы повторения. Позитивное использование игровых форм связано с необходимостью повторения, к которой они адаптируются и которую санкционируют в качестве нормы. В силу специфики игрового характера искусство, вступая в резкое противоречие с шиллеровской идеологией, заключает союз с несвободой. В результате в него проникают враждебные искусству элементы; новейшее разыскуствление искусства скрытно использует прежде всего игровой момент в ущерб всем прочим моментам. Когда Шиллер воспевает влечение к игре в большей степени ради своей целенаправленной свободы (*Zweckfreiheit*), чем из собственно человеколюбия, то он, лояльный бюргер, объявляет свободой напрямую противоположность свободы в полном единодушии с философией своей эпохи. Отношение игры к практической жизни сложнее, чем это представлено в шиллеровских «Письмах об эстетическом воспитании человека». В то время как все когда-либо существовавшее искусство сублимирует практические моменты, то, что в искусстве является игрой, в результате нейтрализации практики всеми силами стремится удержаться в плену чар именно практики, в плену необходимости, понуждающей к сохранению неизменного, всегда остающегося одним и тем же, перетолковывая повинование в духе психологической интерпретации поведения как влечения к смерти (*Todestrieb*), как обретения счастья. Игра в искусстве изначально носит дисциплинарный характер, налагая табу на выражение в ритуале подражания; и там, где искусство всецело предается игре, выражению нет места. Втайне игра является сообщницей судьбы, репрезентантом мифологического бремени, которое искусство мечтает сбросить со своих плеч; в формулировках, наподобие той, что говорит о ритме пульсирующей крови, к которым так охотно прибегают, определяя танец как игровую форму, явно различим репрессивный аспект. Азартные игры, являющиеся противоположностью искусства, проникают в него в виде игровых форм. Мнимый инстинкт игры издавна слит с господством слепой коллективности. Лишь там, где игра осознает собственный ужас, как у Беккета, она каким-то образом становится сопричастной к тому примирению, что осуществляет искусство. И хотя искусство так же трудно представить себе без игры, как и без повторения, оно все же может определить всю негативность этого страшного остатка.

Знаменитая работа Хёйзинги «Homo ludens»¹ вновь поставила категорию игры в центр эстетики; и не только эстетики: культура, утверждает Хёйзинга, возникает как игра. «Под «игровым элементом культуры» здесь не подразумевается, что игры занимают важное место среди различных форм жизнедеятельности культуры. Не имеем мы в виду и того, что культура происходит из игры в результате процесса эволюции — в том смысле, что то, что первоначально было игрой, впоследствии переходит в нечто, игрой уже не являющееся и что теперь может быть названо культурой. Ниже будет развернуто следующее положение: культура первоначально разыгрывается»² Тезис Хёйзинги вызывает принципиальную критику определения происхождения искусства. Тем не менее в его теореме есть и верные, и неверные положения. Абстрактно рассматривая понятие игры, он выделяет мало иных специфических факторов, кроме разновидностей образа поведения, как правило дистанцирующихся от самосохраняющейся практики. Он не замечает, в сколь значительной степени именно игровой момент искусства является отражением практики, в гораздо большей, нежели отражением видимости. Действие, совершаемое в любой игре, лишено всяких содержательных связей с поставленными целями, но по форме, по характеру собственного исполнения представляет собой все же твердо установленную практику. Момент повторения, присутствующий в игре, является отражением несвободного труда, так же, как доминирующая во внешнехудожественных сферах форма игры, спорт, напоминает о практическом исполнении обязанностей и выполняет функцию, содержание которой состоит в том, чтобы постоянно приучать людей выполнять требования практики, прежде всего путем реактивного перефункционалирования физического отвращения во вторичное удовольствие, причем делая это так, чтобы люди не замечали протаскиваемой через практику контрабанды. Теория Хёйзинги, согласно которой человек не только играет с языком, а сам язык возникает как игра, до известной степени безоговорочно игнорирует требования практической необходимости, содержащиеся в языке, от которых он освобождается, если вообще это происходит, лишь достаточно поздно. Надо сказать, что разработанная Хёйзингой теория языка странного образом сближается с теорией языка, созданной Витгенштейном; тот также не признает конститутивного отношения языка к внеязыковым явлениям. Несмотря на это, теория игры, созданная Хёйзингой, подводит его к позиции, не приемлющей сведения искусства как к магически-практицистским, так и к религиозно-метафизическим факторам. Он рассматривает эстетические способы поведения субъектов, объединенные им под названием игры, одновременно и как истинные, и как неистинные. Это позволяет ему создать чрезвычайно убедительную теорию юмора: «Но можно спросить, не примешан ли у дикаря к его вере в святость мира с само-

¹ «Человек играющий» (лат.).

² Хёйзинга Йохан. Homo ludens. М., 1992. С. 61.

го начала элемент юмористического отношения»¹. От подлинного мифа неотделим полушутливый элемент². Религиозные празднества дикарей не отданы целиком во власть экстаза и иллюзии. «С подлинной игрой неразрывно связана еще одна существенная черта: сознание — хоть и вытесненное на задний план — того, что это все делается как будто невзাপравду»³. В примитивной вере всегда присутствует элемент «верить для виду». «И колдун и околдованный — оба в одно и то же время и знают, и обманываются. Но люди сами хотят быть обманутыми»⁴. В этом аспекте осознания неистинности истинного любое искусство проникается юмором — и уж тем более это относится к мрачному искусству современности; Томас Манн подчеркивал этот момент, говоря о Кафке⁵, в творчестве Беккета это ясно как на ладони. Хёйзинга предлагает следующую формулировку: «...в самом понятии игры как нельзя лучше сочетается это единство и неразрывность веры и неверия, связь священной серьезности с притворством и «дурачеством»⁶. Сказанное об игре применимо к любому искусству. Напротив, представляется довольно шаткой интерпретация, данная Хёйзингой «герметике игры», которая к тому же противоречит его собственной диалектической дефиниции игры как единства «веры и неверия». Его утверждение о единстве, в котором игры животных, детей, дикарей и художников различаются в конечном счете лишь по своему уровню, а не качественно, затемняет понимание противоречивости созданной им теории и является шагом назад по сравнению с собственными выводами Хёйзинги об эстетически конститутивной сущности противоречия.

К вопросу о сюрреалистическом шоке и монтаже. — Парадоксальное обстоятельство, заключающееся в том, что события, происходящие в рационализированном мире, тем не менее обладают собственной историей, шокирует не в последнюю очередь потому, что в силу своей историчности капиталистический *ratio* разоблачает самого себя как иррациональный. С ужасом убеждается сознание в иррациональности рационального.

Практику следовало бы рассматривать как воплощение средств, предназначенных для уменьшения жизненных тягот, как олицетворение наслаждения, счастья и автономии, в руле которой сублимируются эти чувства. Все это обрубается практицизмом, он не дает, если воспользоваться расхожим выражением, получить удовольствие, в соответствии с желанием общества, в котором идеалом полной занятости заменяется идеал упразднения труда вообще. Рационализм умо-

¹ Хёйзинга Йохан. Homo ludens. С. 149.

² Там же. С. 164.

³ Там же. С. 34—35.

⁴ Там же. С. 36.

⁵ Манн Томас. Altes und Neues. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten. Frankfurt a. M., 1953. S. 556 ff. [см.: Манн Томас. Старое и новое. Малая проза пяти десятилетий].

⁶ Хёйзинга Йохан. Homo ludens. С. 37.

настроения, запрещающего себе понимать практику более широко, нежели взаимоотношения между целью и средствами, и противопоставить практику ее цели, иррационалистичен. И практика участвует в создании отношений, носящих фетишизированный характер. Это противоречит ее понятию, неизбежно являющемуся понятием бытия-для-другого, смысл которого стирается для практики, как только ее начинают абсолютизировать. Это «другое» представляет собой силовой центр искусства, как и теории. Иррациональность, в которой практицизм обвиняет искусство, является коррективом его собственной иррациональности.

Отношение между искусством и обществом носит характер развивающегося процесса, имеющего свое начало и продолжение, а не является результатом непосредственного занятия определенной «партийной» позиции в рамках того явления, что в наши дни носит название ангажированности. Напрасна также попытка теоретически определить это отношение путем противопоставления неконформистских позиций искусства, якобы неизменных на протяжении истории, позициям, утверждающим те или иные взгляды, аффирмативным. Существует немало произведений искусства, которые лишь с большой натяжкой можно было бы объявить выразителями и без того шаткой неконформистской традиции, но объективность которых тем не менее носит глубоко критический характер в отношении общества.

Ведущаяся сегодня с такой легкостью и с таким горьким, злым чувством (Ressentiment) пропаганда гибели искусства — фальшивое предприятие, своего рода приспособленчество. Десублимация, непосредственное, сиюминутное получение удовольствия, которого ждут от искусства, — все это в чисто эстетическом плане находится на художественном уровне, ниже искусства, а в реальном — не может гарантировать связанных с ним ожиданий. Занятая в последнее время позиция, видящая цель образования в необразованности, энтузиазм по поводу красоты уличных сражений — все это своеобразная реприза футуристических и дадаистских акций. Дурной эстетизм близорукой политики вносит свою лепту в процесс ослабления эстетической силы. Рекомендации, ставящие джаз и рок-н-ролл на место Бетховена, не разрушают аффирмативную ложь культуры, а дают преимущество варварству и интересам индустрии культуры, связанным с извлечением прибыли. Мнимо витальные, внешне ничем не опозоренные качества таких изделий скопом производятся именно теми силами, которым, казалось бы, следовало бы дать отпор по всем статьям, — в этом-то и заключается самый большой позор.

Тезис о предстоящем или уже наступившем конце искусства повторяется на протяжении всей истории, особенно с началом современной эпохи; Гегель, рассматривавший этот вопрос философски, не является его первым обоснователем. Если сегодня тезис этот носит антиидеологическую окраску, то до недавнего времени он отражал

идеологию тех исторически обреченных социальных групп, которым их собственный конец казался концом всего сущего. Думается, что поворотный пункт в этом процессе обозначило то проклятие, которому коммунисты предали модернизм, проклятие, приостановившее имманентно эстетическое развитие во имя общественного прогресса; но сознание аппаратчиков, которым пришла в голову эта идея, оставалось старым, мелкобуржуазным. Речь о конце искусства регулярно заходит в те диалектически узловыe моменты развития, когда внезапно рождается новая форма, вступающая в полемику с предшествующей. Со времен Гегеля пророчество о грядущей гибели искусства было скорее составной частью философии культуры, высокомерно раздающей свои оценки и выносящей приговоры, чем художественного опыта; привычка к безапелляционному декретированию и подготовила систему тоталитарных мероприятий. Внутри искусства это каждый раз выглядит иначе. Выдвинутый Беккетом пункт, этот *pop plus ultra*¹, по поводу которого философия культуры подняла такой вой, бесконечно глубок и содержателен. Вполне можно себе представить, что человечеству уже не нужна замкнутая в себе, имманентная культура, если уж она когда-то была создана; сегодня ему угрожает ложное упразднение культуры, одно из средств, способствующих пришествию варварства. Выражение «Il faut continuer»², вывод *innomable*³, придает антиномии вид формулы, согласно которой искусство, расматриваемое извне, со стороны, представляется невозможным, но имманентно должно продолжаться. Новым для искусства качеством является то, что оно делает собственную гибель неотъемлемым элементом самого себя; в качестве критики духа сильных мира сего оно представляет собой дух, способный обратиться против самого себя. Саморефлексия искусства проникает до самых его истоков и конкретизируется в нем. Однако то политическое значение, которое имел тезис о конце искусства тридцать лет тому назад и которое нашло свое косвенное выражение в разработанной Беньямином теории репродуцирования воспроизведения⁴, исчезло; впрочем, в одном разговоре Беньямин отказался, несмотря на отчаянное отстаивание им идеи механического воспроизведения картин, от перспективы упразднения современной живописи; ее традицию, говорил он, следует продолжать, чтобы сохранить ее для других как свидетельство нынешних мрачных времен. Несмотря на это, в ситуации, когда культуре угрожает перефункциональное в варварстве, искусству в куда большей степени, может быть, подобает онеметь, затаиться в себе, чем перебежать на сторону врага и присоединиться к процессу, равносильному согласию с существующим порядком вещей и вхождению в его структуру ввиду его необоримого могущества. Лживость прокламирующего интеллектуалами конца искусства раскрывается в вопросе о целях

¹ непревзойденный шедевр, дальше некуда (*лат.*).

² «необходимо продолжать» (*фр.*).

³ невыразимый, неслыханный (*фр.*).

⁴ *Benjamin Walter. Schriften. Bd. I. S. 366 ff.* [см.: Беньямин Вальтер. Соч. Т. 1].

искусства, в его обосновании практикой здесь и сейчас. Но функцией искусства в полностью функциональном мире является его нефункциональность; чистое суеверие — думать, будто оно в состоянии вмешиваться в жизнь непосредственно или призывать к такому вмешательству. Инструментализация искусства саботирует его протест против инструментализации; только там, где искусство блюдет свою имманентность, оно уличает практический разум в неразумии. Против действительно безнадежно устаревшего принципа *l'art pour l'art* искусство выступает не посредством уступок в пользу внешних по отношению к нему целей, а путем отказа от иллюзии чистого царства красоты, которое очень скоро разоблачает себя как китч. В процессе определенного отрицания искусство принимает в себя *membra disjecta*¹ эмпирии, в рамках которой оно существует, и собирает их, трансформируя в некое подобие порядка, который на самом деле является хаосом и беспорядком; именно так интерпретировал Бодлер девиз *l'art pour l'art*, когда он выдвигал его. О том, насколько необоснованно говорить о том, что наступило время упразднения искусства, можно видеть по конкретным, открытым, часто не использованным, словно в каком-то затмении, возможностям искусства. И там, где искусство из чувства протеста поступает и действует свободно, оно остается несвободным, а протест канализируется, будучи нацелен в определенном направлении и на определенные объекты. Разумеется, было бы навсёз лживым апологетическое уверение в том, что никакого конца искусства не предвидится. Адекватная позиция, которую надлежало бы занять искусству, должна быть такой — выстоять, закрыв глаза и стиснув зубы.

Изоляция произведения искусства от эмпирической реальности стала четко сформулированной программой герметической поэзии. Любое из ее высокохудожественных произведений — я имею в виду в данном случае творчество Целана — позволяло задать вопрос, насколько оно герметично в действительности; их закрытость, по замечанию Петера Шонди, не означает их непонятности. Вместо того чтобы думать таким образом, следовало бы поставить контекст герметической поэзии в связь с социальными моментами. Овеществленное сознание, которое в результате интеграции высокоиндустриального общества интегрируется в его членах, не способно к восприятию существенных моментов в поэтических произведениях, интересуясь лишь фактической стороной содержания и мнимыми информационными ценностями. «Достучаться» до людей искусство может только посредством шока, который наносит удар тому, что псевдонаучная идеология называет коммуникацией; подлинным же, незамутненным, целостным и чистым искусство бывает только тогда, когда оно не участвует в коммуникации, не «подыгрывает» ей. Непосредственной мотивацией герметического творческого процесса является, разумеется, все более возрастающая необходимость (*Zwang*) отделять поэтическое (*das*

¹ разъятые члены (*лат.*).

Gedichtete) от фактической стороны содержания и заложенных в произведении интенций. Эта необходимость с рефлексии перешла на поэзию, которая пытается подчинить своей власти то, ради чего она существует, что к тому же соответствует и имманентному закону ее развития. Можно рассматривать герметическую поэзию, концепция которой сложилась в период существования «югендстиля» и до известной степени переключается с одним из понятий этого художественного течения, понятием стилевой воли (Stilwille), как литературное явление, стремящееся своими силами, «изнутри», создать то, что возникает лишь в процессе исторического развития и лишь в этом виде порождается такого рода поэзией, которой присущ некоторый момент химеричности, состоящий в превращении эмфатического, приподнято-выразительного содержания в интенцию. Темой герметической поэзии, которую она сама исследует и разрабатывает, является то, что вполне могло быть темой и искусства прошлого, но затрагивалось бы в нем неосознанно, нецеленаправленно, без предварительно обдуманного намерения — в этом смысле можно говорить о том, что осуществлявшееся Валери взаимодействие между художественным производством и саморефлексией производственного процесса подготовлено уже творчеством Малларме. Странник утопических представлений об искусстве, свободном от всего чуждого искусству, он был аполитичен и потому в высшей степени консервативен. Но в отрицании тех взглядов, которые елеяно проповедаются сегодня всеми консерваторами, он соприкасался с противоположным политическим полюсом, дадаизмом; разумеется, в промежуточных литературно-исторических звеньях недостатка не было. Со времен Малларме герметическая поэзия за свою более чем восьмидесятилетнюю историю изменилась, в том числе и как отражение общественных тенденций, — фраза о башне из слоновой кости уже не подходит к полностью закрытым, «безоконым» произведениям. В начальный период своего развития герметическая поэзия еще цеплялась с тупым отчаянием за остатки религии искусства, настойчиво внушавшей самой себе, что мир создан ради одной-единственной прекрасной поэтической строфы или совершенного прозаического периода. В творчестве крупнейшего представителя герметической поэзии в современной немецкой лирике Пауля Целана содержание герметического опыта полностью изменилось. Его лирика пронизана чувством стыда, которое испытывает искусство перед лицом страдания, не поддающегося ни познанию, ни сублимации. Стихотворения Целана стремятся выразить крайний ужас путем умолчания. Само содержание их истины становится негативным. Они подражают языку, который находится на более низкой стадии развития, чем бессильный язык людей, да и язык всех органических существ, мертвому языку камня и звезд. Устраняются последние рудименты органического; приходит в себя, обретает сознание то явление, которое отметил Беньямин в лирике Бодлера, сказав, что она лишена ауры. Силу поэтического обаяния Целана увеличивает та бесконечная скрытность, потаенность, с которой действует его радикализм. Язык безжизненного мира стано-

вится последним утешением перед лицом лишенной всякого смысла смерти. Переход в стихию неорганического прослеживается не только в материально-содержательных мотивах — путь от ужаса к немоте реконструируется и в замкнутых произведениях. Проявляя отдаленное сходство с тем, как Кафка обращался с произведениями экспрессионистической живописи, Целан транспонирует распределение ландшафта, сближающее его с миром неорганического, в языковые процессы.

То, что выступает под фирмой реалистического искусства, самым фактом своего существования в роли искусства делает реальности инъекцию смысла, реальности, для лишенного иллюзий отображения которой такое искусство всегда готово предложить свои услуги. В отношении реальности это изначально носит идеологический характер. Вывод о невозможности реализма в наши дни вытекает не только из явлений внутриэстетического порядка, но и из исторического взаимоотношения между искусством и реальностью.

Преобладающее положение объекта и эстетический реализм сегодня противопоставлены друг другу почти на уровне философского противоречия, причем именно в соответствии с реалистическим критерием, — Беккет более реалистичен, чем приверженцы социалистического реализма, которые искажают и фальсифицируют действительность в силу утверждаемых ими принципов. Если бы они относились к реальной действительности достаточно строго, то приблизились бы к тому, что проклинает Лукач, который в дни, проведенные им под арестом в Румынии, заявил, что теперь он знает, что Кафка — писатель-реалист.

Преобладающее положение объекта не следует путать с попытками вырвать искусство из сферы его субъективного опосредования и инфильтрировать в него извне объективность. Искусство — это просьба на запрет позитивного отрицания, которая должна показать, что отрицание отрицательного, негация негативного не является позитивным, положительным, не является примирением с непримирившимся объектом.

То, что воплощение запретов скрытно подразумевает создание канона правильности, кажется несовместимым с философской критикой понятия отрицания отрицания как позитивного¹, но в философской теории, как и в прикрываемой ею общественной практике, понятие это означает саботирование негативной работы рассудка. В идеалистической схеме диалектики отрицание трактуется ограниченно, как антитезис, благодаря «самокритике» которого тезис должен утвердиться на более высокой стадии развития. Можно сказать, что и в этом

¹ *Adorno Theodor W. Negative Dialektik. S. 159 ff.* [см.: *Адорно Теодор В. Негативная диалектика.*].

измерении искусство и теория не представляют собой абсолютно отличных друг от друга сфер. Как только идиосинкразические реакции, эти эстетические «наместники» отрицания, возвышаются в ранг позитивных правил, они словно окаменевают, превращаясь в некую абстракцию по отношению к определенному произведению искусства и художественному опыту, механически подводя ее под общую категорию за счет игнорирования многообразия связей и взаимоотношений различных моментов произведения искусства. «Передовые» художественные средства в результате канонизации легко приобретают черты реставративности и устанавливают связь с теми структурными моментами, против которых и были направлены те самые идиосинкразические реакции, которые стали отныне правилами. В отношениях между запретом (*Verbot*) и заповедью, установлением, предписанием (*Gebot*) все, как и в искусстве, держится на нюансах. Может быть, спекулятивный идеализм, приведший к созданию гегелевской теории позитивного отрицания, заимствовал идею абсолютной идентичности у произведений искусства. Они, в соответствии с применяемым ими принципом экономии и в качестве рукотворных изделий, действительно могут быть гораздо более внутренне непротиворечивыми, целостными и гармоничными и с точки зрения логического рассудка позитивнее, чем теория, непосредственно обращенная к реальности. Только в процессе дальнейшей рефлексии принцип идентичности и в произведении искусства обнаруживает свой иллюзорный характер, поскольку конституирующим началом его автономии является «другое»; в этом смысле и произведения искусства не знают, разумеется, позитивного отрицания.

Преобладающее положение объекта означает в эстетическом произведении преобладание самого предмета (*Sache*), произведения искусства как над его создателями, так и над его потребителями. «Я ведь пишу картину, а не стул», — говорил Шёнберг. Этим имманентным преобладанием эстетически опосредуется преобладание внешнее; в непосредственной форме как преобладание изображенных явлений реального мира, это внешнее преобладание не смогло бы отразить двойственного характера искусства. В произведении искусства и понятие позитивного отрицания приобретает иной смысл, нежели в сфере, внешней по отношению к искусству, — в эстетическом плане о такого рода позитивности речь может идти постольку, поскольку канон исторически сложившихся запретов служит преобладающему положению объекта как целостности и гармоничности произведения.

Произведения искусства изображают противоречия как целое, антагонистические конфликты как тотальность. Они могут трансцендировать антагонистическую ситуацию через выражение содержания только путем ее опосредования, а не в результате прямого *parti pris*¹.

¹ пристрастие (*фр.*).

Объективными противоречиями изборозжен (durchfurchen) субъект; они возникают не по его воле, не из глубин его сознания. Таково подлинное преобладание объекта во внутренней структуре произведений искусства. Плодотворно в эстетическом объекте субъект может быть погашен только потому, что он, в свою очередь, опосредован объектом, являясь в то же время непосредственностью как страдательное начало выражения. Антагонизмы артикулируются технически — в имманентной композиции произведения, которая доступна интерпретации с точки зрения напряженных отношений, существующих вне произведения. Конфликты и напряжения не отображаются, а формируют предмет; только это и составляет содержание эстетического понятия формы.

Даже в овеянном дымкой легенды прекрасном будущем искусство не вправе будет отбросить воспоминания обо всех испытанных в прошлом ужасах; иначе вся его форма будет никчемной.

<ТЕОРИИ ПРОИСХОЖДЕНИЯ ИСКУССТВА>

<Экскурс>

Попытки обосновать эстетику происхождением искусства, усматривая в нем ее сущность, неминуемо разочаровывают¹. Если понятие происхождения вырывается из исторического контекста, то вопрос о нем расплывается, сливаясь с вопросами онтологического стиля, оказываясь далеко в стороне от прочной почвы рассуждений по существу, с которой связано престижное слово «происхождение», вызывая ассоциации с самим собой; кроме того, разговоры о происхождении, ведущиеся вне временного контекста, противоречат простому смыслу самого этого слова, который, по их уверениям, улавливают философы, исследующие проблему происхождения. Но историческому рассмотрению искусства, сводящему его к до- или раннеисторическому происхождению, препятствует его характер как явления ставшего. Самые ранние дошедшие до нас свидетельства искусства не являются самыми аутентичными, как и не отражают наиболее ясно и исчерпывающе ту среду, в которой они создавались, по ним нельзя также с максимальной точностью судить о том, что такое искусство; скорее, вопрос этот в них затемнен. Большое значение имеет тот факт, что древнейшие из дошедших до нас произведений искусства, наскальная живопись, целиком принадлежат к сфере оптического восприятия. Очень мало или вообще ничего не известно о музыке или поэзии того же периода; отсутствуют указания на моменты, которые качественно отличались бы от фактов оптической предыстории искусства. Кроче, стоящий на позициях гегельянства, первым из эстетиков расценил вопрос об историческом происхождении искусства как эстетически неправомерный: «Поскольку эта «духовная» активность является ее [т. е. истории] предметом, по ней можно узнать, насколько бессмысленно ставить перед собой проблему исторического происхождения искусства... Если экспрессия является формой сознания, то как можно в таком случае искать источник исторического происхождения чего-то, что не является произведением природы и что обусловлено ходом истории человечества? Как можно выявить истори-

¹ Автор выражает свою глубокую благодарность г-же Ренате Виланд, участнице философского семинара Франкфуртского университета, за проделанный ею критический обзор работ по данной теме.

ческий генезис того, что является категорией, посредством которой постигается любой генезис и любой исторический факт?»¹ Насколько правильно намерение не обосновывать древнейшие явления искусства понятием самого предмета (Sache), становящегося тем, что он есть, лишь в ходе развития, настолько же сомнительна аргументация Кроче. Без обиняков отождествляя искусство с выражением, которое «обусловлено ходом истории человечества», он, однако, рассматривает искусство как то, чем с позиций философии истории оно может являться лишь в последнюю очередь, как некую «категию», некую инвариантную форму сознания, статичную по форме, даже если Кроче представляет ее как чистую активность или спонтанность. Его идеализм в не меньшей степени, чем пересечения его эстетики с философией Бергсона, затемняет для него конститутивное отношение искусства к тому, чем не является оно само, что не является чистой спонтанностью субъекта; это существенно снижает значение его критики вопроса о происхождении искусства. Однако широкие эмпирические исследования, проведенные с того времени по этому вопросу, вряд ли дают основания для ревизии вердикта, вынесенного Кроче. Ответственность за это легла бы слишком удобной ношей на плечи продвигающегося вперед позитивизма, который из страха быть опровергнутым лежащими на поверхности фактами уже не осмеливается на создание однозначной теории и мобилизует сбор фактов, чтобы доказать, что солидная наука уже не терпит крупномасштабных теорий «большого стиля». Особенно запугана исходящей от Фробениуса тенденцией к объяснению всего архаически загадочного религиозными причинами, даже в тех случаях, когда археологические находки опротестовывают столь обобщающие оценки, этнография, в компетенцию которой согласно существующему в науке разделению труда входит интерпретация доисторических находок. Несмотря на это, угасание научного интереса к вопросу о происхождении искусства, что соответствует его философской критике, никоим образом не свидетельствует о бессилии науки и терроре позитивистских табу. Показателен плюрализм истолкований, от которых не может отказаться лишенная иллюзий наука, — в качестве примера можно привести работу Мелвилла Дж. Херсковитца «Man and His Work»². Если современная наука оказывается не в состоянии дать монистический ответ на вопрос, как возникло искусство, чем оно было изначально и чем осталось, то в этом проявляется момент истины. Искусство как единство сложилось лишь на очень поздней стадии развития. Возникают вполне обоснованные сомнения, не существует ли такая интеграция больше в рамках понятия, чем в действительности, в предмете, с которым понятие это соотносится. То натянутое, искусственное, что присуще популярному в наши дни среди германистов термину «языко-

¹ *Croce Benedetto. Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft, übertr. von H. Feist und R. Peters. Tübingen, 1930. S. 140 [Кроче Бенедетто. Эстетика как наука о выражении и общее языкознание].*

² *Herskovits Melville J. Man and His Work. New York, 1948 [Херсковитц Мелвилл Дж. Человек и его творчество].*

вое произведение искусства», благодаря чему посредством языка без лишних церемоний подводят поэзию под общую категорию искусства, вызывает подозрения относительно применяемой исследовательской методологии, хотя искусство несомненно в процессе просвещения сложилось в определенное единство. Древнейшие художественные проявления настолько разбросаны, хаотичны, что в равной степени и трудно, и бесполезно решить, что из них может считаться искусством и что нет. Да и позже искусство, втянутое в процесс унификации (*Vereinheitlichung*), в то же время всегда сопротивлялось ему. Его собственное понятие не осталось равнодушным к этому. То, что кажется расплывающимся, тонущим во мраке доисторического мира, туманно и расплывчато не только из-за той огромной дали, которая отделяет нас от него, но и потому, что в нем сохранилось что-то от того туманного, неясного, неадекватного понятию, на чью жизнь неустанно посягает развивающаяся интеграция. Немаловажное значение, может быть, имеет то обстоятельство, что древнейшие наскальные изображения в пещерах, которые так охотно аттестуют как натурализм, с исключительной точностью изображали именно движение, словно они стремились к тому — что в конце концов требовал Валери, — чтобы с доскональными подробностями передать то неопределенное, нестатичное, что присуще вещам¹. В таком случае следовало бы констатировать, что движущий этими изображениями импульс не является импульсом подражания, не носит натуралистического характера, а с самого начала содержит в себе протест против овеществления. Не следует обвинять многоязычность — или уж если обвинять, то не только ее — в ограниченности познания; многозначность в куда большей степени свойственна самим доисторическим временам. Однозначность существует лишь с того момента, как возникла субъективность.

Отзвук так называемой проблемы происхождения слышится в споре о том, что было раньше — натуралистические изображения или символически-геометрические формы. Но за всем этим — хотя об этом и не говорится вслух — стоит, думается, надежда на то, что на основе этих фактов можно было бы вынести суждение об изначальной природе искусства. Но надежда эта может и обмануть. Арнольд Хаузер открывает свою «Социальную историю искусства» тезисом, согласно которому натурализм в палеолите был старше: «Памятники... свидетельствуют однозначно... о приоритете натурализма, так что становится все труднее поддерживать доктрину первоначальности чуждо-го природе, стилизующего реальную действительность искусства»². Здесь нельзя не расслышать полемического обертона, направленного против неоромантической доктрины религиозного происхождения искусства. Но тут же этот крупный историк снова ограничивает содержание тезиса о натурализме. Хаузер критикует оба, обычно про-

¹ Valéry Paul. *Oeuvres*, vol. 2. P. 681 [Валери Поль. Соч. Т. 2].

² Hauser Arnold. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, 2. Aufl. München, 1967. S. 1 [Хаузер Арнольд. Социальная история искусства и литературы].

тивостоящие друг другу, основных тезиса, которые он еще применяет как анахроничные: «Дуализм зримого и незримого, увиденного и познанного остается совершенно чужд ей (т. е. палеолитической живописи)»¹. Он выявляет момент нерасчлененности (*Ungeschiedenheit*) в искусстве самых ранних периодов, в том числе и нерасчлененности сферы видимости реальной действительности². Подобие (*Ähnlichkeit*) для него равноценно отображению (*Abbildlichkeit*) — именно оно и создает на практике все обаяние, все очарование искусства. По этому признаку Хаузер резко отделяет магию от религии; магия, как он полагает, служит исключительно делу обеспечения продуктов питания. Разумеется, столь резкое разделение довольно затруднительно привести к общему знаменателю с теоремой первоначальной нерасчлененности. Зато оно помогает отнести отображение к начальному периоду развития искусства, хотя другие исследователи, как, например, Эрик Хольм, оспаривают гипотезу об утилитарно-магической функции отображения³. В отличие от них Хаузер отстаивает следующую точку зрения: «Палеолитический охотник и художник думали, что, рисуя, какую-то вещь, они обладают ею, что отображение дает им власть над отображенным»⁴. К этому мнению осторожно склоняется и Реш⁵. Однако Катеза Шлоссер считает наиболее показательной характеристикой палеолитического метода изображения отклонение от верного природе образца, от естественного оригинала; тем не менее метод этот не причисляется к категории «архаического иррационализма», а скорее в духе Лоренца и Гелена⁶ интерпретируется как форма выражения биологического *ratio*. Очевидно, что тезис о магическом утилитаризме и натурализме столь же малосостоятелен, как и религиозно-философский тезис, приверженцем которого еще является Хольм. Безоговорочно используемое им понятие символизации постулирует уже для древнейшей стадии развития искусства тот дуализм, который Хаузер приписывает только эпохе неолита. Дуализм, по мнению Хольма, служит как организации искусства в единое целое, так и отражению структуры расчлененного и в силу этого неизбежно иерархического и институционального общества; общества, в рамках которого уже существует материальное производство. В тот же период, утверждает он, сформи-

¹ *Hauser Arnold. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. S. 3 [Хаузер Арнольд. Социальная история искусства и литературы].*

² *Ibid. S. 5.*

³ *Holm Erik. Felskunst im südlichen Afrika. S. 196 [Хольм Эрик. Наскальное искусство в Южной Африке].*

⁴ *Hauser Arnold. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. S. 4 [Хаузер Арнольд. Социальная история искусства и литературы].*

⁵ *Resch Walther F. E. Gedanken zur stilistischen Gliederung der Tierdarstellungen in der nordafrikanischen Felsbildkunst // Paideuma. Mitteilungen zur Kulturkunde. Bd. XI. 1965. S. 108 [Реш Вальтер Ф. Э. Соображения относительно стилистической классификации изображений в наскальном искусстве Северной Африки].*

⁶ *Lorenz Konrad. Die angeborenen Formen möglicher Erfahrung // Zeitschrift für Tierpsychologie. Bd. 5. S. 258 [Лоренц Конрад. Прирожденные формы возможного познания]; Gehlen Arnold. Über einige Kategorien entlasteten, zumal des ästhetischen Verhaltens. S. 69 ff. [Гелен Арнольд. О некоторых категориях разгруженного поведения, особенно эстетического].*

ровались культ и единый формальный канон, в результате чего искусство расколосось на две сферы — сакральную и профанную, на кумирозидующую скульптуру и декоративную керамику. Параллельно с выстраиванием, собственно говоря, анимистической фазы развития искусства протекает и фаза преанимизма, или, как в наши дни это больше нравится называть науке, фаза «нечувственного мировоззрения», отличающаяся «сущностным единством всего живого». Но перед объективной непроницаемостью древнейших феноменов эта концепция становится в тупик — такое понятие, как сущностное единство, предполагает уже на самой ранней стадии развития расщепление на форму и содержание или, по меньшей мере, заставляет колебаться между принятием тезиса о расщеплении и тезиса о единстве. Вину за это можно возложить на понятие единства. Его современное применение ведет к тому, что исследуемый предмет расплывается, в том числе и отношение между «одним» и «многим». В действительности же единство, как это впервые выявила философия в платоновском диалоге «Парменид», мыслимо лишь как единство многого. Нерасчлененность доисторической эпохи не является таким единством, она находится «по ту сторону» указанной дихотомии, в рамках которой единство, как момент полярный, только и имеет смысл. В силу этого и такие исследования, как те, что проводит Фриц Краузе в своей книге «Маска и фигура предка», сталкиваются с определенными трудностями. Он полагает, что в древнейших неанимистических представлениях «форма привязана к содержательным моментам, неотделима от содержания. Поэтому изменение сущности возможно лишь посредством изменения содержания и формы, в результате полного преобразования тела. Отсюда происходит и прямое превращение существ друг в друга»¹. Краузе, выступая против принятого понятия символа, разумеется, с полным основанием утверждает, что превращение (*Verwandlung*) в ходе церемонии с масками происходит не символически, а является, если воспользоваться термином психолога Хайнца Вернера, работающего в области психологии развития, «волшебством формообразования»². Для индейцев, считает Краузе, маска — это не просто демон, сила которого переходит на носителя маски; сам ее носитель становится материально-конкретным воплощением демона, теряя себя при этом как личность, утрачивая собственную самость³. Однако это положение вызывает следующие сомнения — каждому соплеменнику, в том числе и надевшему маску, совершенно точно известно различие между его собственным лицом и маской и тем самым та разница, которая, согласно неоромантической концепции, не должна ощущаться. Сколь мало лицо и маска представляют собой одно и то же, столь же мало носитель маски может восприниматься как живое воплощение демона. Этому феномену внутренне присущ момент диссимуляции вопреки утверждению Краузе, согласно которому ни полностью стилизованная форма, ни частичное сокры-

¹ *Krause Fritz. Maske und Ahnenfigur. S. 231 [Краузе Фриц. Маска и фигура предка].*

² *Werner Heinz. Einführung in die Entwicklungspsychologie. Leipzig, 1926. S. 269 [Вернер Хайнц. Введение в психологию развития].*

³ *Krause Fritz. Maske und Ahnenfigur. S. 223 ff [Краузе Фриц. Маска и фигура предка].*

тие облика носителя маски не умаляют представления об «изменении сущности носителя маски посредством маски»¹. И все же что-то от веры в реальное перевоплощение присутствует, пожалуй, в этом феномене, подобно тому как дети во время игры не проводят четкого различия между самими собой и исполняемой ими ролью, но при этом в любой момент могут вернуться к реальности. Выражение также не является первоначальным феноменом, оно сложилось в процессе становления. Источником его вполне мог быть и анимизм. Там, где член клана имитирует тотемное животное или вызывающее страх божество, где он становится им, формируется выражение, «другое» по отношению к индивиду. В то время как выражение внешне относится к сфере субъективности, ему, как и отчуждению от себя, внутренне присуще так же и не-Я, да, пожалуй, и коллективное начало. И по мере того как проснувшийся для выражения содержания субъект ищет санкцию выражения, само выражение уже является свидетельством определенного разрыва. Только после того, как субъект окрепнет настолько, чтобы суметь выработать собственное самосознание, выражение обособляется и становится выражением субъекта, сохраняя, однако, вид действия, направленного на определенную цель. Отображение можно интерпретировать как овеществление этого образа поведения, враждебного именно тому движению души, которым и является, разумеется, уже рудиментарно объективированное выражение. В то же время такое овеществление посредством отображения носит и эмансипационный характер — оно помогает освободить выражение, делая его достоянием субъекта. Может быть, когда-то люди так же были лишены выражения, как и звери, которые не смеются и не плачут, хотя их внешний вид объективно все же что-то выражает, причем сами звери этого не ощущают. Об этом напоминают гориллоподобные маски, а потом и произведения искусства. Выражение, связанный с природой момент искусства, как таковой, уже является «другим» в качестве чистой природы. — Крайне разнообразные гетерогенные интерпретации становятся возможными благодаря объективной многозначности. Утверждение, будто еще в доисторические времена, в доисторических феноменах искусства гетерогенные моменты были тесно переплетены друг с другом, сегодня звучит как явный анахронизм. Скорее всего разделение и единство могли возникнуть в силу необходимости освободиться от чар диффузного, по мере упрочения общественной организации. Свет на этот вопрос проливает резюме Херсковитца, согласно которому теории развития, которые выводят искусство из первоначально существовавшего символического или реалистического «принципа значимости», перед лицом противоречивого многообразия проявлений раннего и примитивного, первобытного искусства, не следует сохранять в силе. Резкий антагонизм между примитивным, первобытным конвенционализмом — имеются в виду стилизации — и палеолитическим реализмом выделяет, смотря по обстоятельствам, тот или иной аспект. В древности в столь же малой степени, как и у нынешних доживших до наших дней первобытных на-

¹ Krause Fritz. Maske und Ahnenfigur. S. 224 ff [Крайзе Фриц. Маска и фигура предка].

родов, можно в общих чертах установить преобладание того или иного принципа. Палеолитическая скульптура в подавляющем своем большинстве носит крайне стилизованный характер в отличие от современных ей «реалистических» изображений наскальной живописи; их реализм в свою очередь насыщен гетерогенными элементами, например, укорочением линий, которые не поддаются интерпретации ни с точки зрения законов перспективы, ни в символическом ключе. Столь же сложным является и искусство первобытных народов в наше время; стилизованные формы никоим образом не вытеснили реалистические элементы, особенно в скульптуре. Погружение в источники происхождения манит эстетическую теорию соблазнительно типичными методами исследования, чтобы потом сразу же вновь лишит ее того, в чем сознание современных интерпретаторов надеялось найти для себя прочную основу.

Древнее искусство, как, например, палеолитическое, не сохранилось. Но не подлежит сомнению, что искусство начинается не с произведений, пусть даже они в большинстве своем носят магический или уже эстетический характер. Наскальные изображения представляют собой одну из ступеней определенного процесса, причем далеко не раннюю. Доисторическим изображениям, по всей вероятности, предшествовал миметический образ поведения, подражание «другому», отнюдь не совпадая с суеверным убеждением в том, что данное подражательное действие оказывает прямое влияние на определенный объект; если бы в течение длительного времени между двумя этими явлениями не был подготовлен момент различения, то удивительные черты автономной проработки наскальных изображений остались бы необъяснимыми. Поскольку эстетический образ поведения раньше всех прочих объективаций, пусть даже еще в достаточно неопределенной форме, обособился от магической практики, в нем сохранилось от тех времен что-то вроде остатка, пережитка, зародившегося в биологических пластах, утратившего свою функцию, «притеревшегося», мимесиса, своеобразной прелюдии тезиса, согласно которому надстройка изменяется медленнее, чем базис. В чертах того, что отстало от общего развития, всякое искусство влачит на себе подозрительный груз всего, что шло вместе, регрессивного. Но эстетический образ поведения не является насквозь рудиментарным. В нем, законсервированном искусством и искусству остро необходимом, обирается то, что с незапамятных времен насильственно обрубалось, отбрасывалось и подавлялось цивилизацией вместе со страданиями людей, лишенных того, что отнято у них силой и что выражается уже в первоначальных образах, созданных мимесисом. Этот момент нельзя отбрасывать как момент иррациональный. Искусство с древнейших времен глубоко пропитано рациональностью, что видно по каким-то дошедшим до нас от прошлого его реликтам. Упорство эстетического поведения, позднее восхвалявшееся идеологией как вечная естественная предрасположенность влечения к игре, свидетельствует скорее о том, что до сегодняшнего дня не существовало полной рациональности, которая целиком, без остатка была бы отдана на благо людям, с целью развития их потенциала, не говоря уже о «гуманизированной природе». То, что согласно критериям господствующей рациональности считается в эстетическом

поведении иррациональным, выступает в качестве обвинения в адрес частной природы того радио, который все свое внимание сосредоточивает на средствах, а не на целях. О нем и о вырванной из системы категорий объективности и напоминает искусство. В этом проявляется его рациональность, его познавательный характер. Эстетическое поведение — это способность воспринимать в вещах более того, что в них существует, чем они являются; это взгляд, под которым то, что существует, преобразуется в образ. И хотя этот образ поведения без труда может быть опровергнут существующим как неадекватный, существующее познаваемо лишь в русле этого поведения. Одно из последних предчувствий о наличии рациональности в мимесисе выражает учение Платона об энтузиазме как условии существования философии, эмфатического, выразительного познания, условия, которое Платон не только теоретически обосновал, но и наглядно изобразил в решающем месте диалога «Федр». Платоновское учение понизилось до уровня образовательной ценности, образовательного блага, не утратив своего содержания истины. Эстетическое поведение является не утратившим свою силу коррективом овеществленного сознания, тем временем расширившегося до степени тотальности. То, что рвется к свету, стремясь освободиться от пут эстетического образа поведения, проявляется *e contrario*¹ в людях, далеких от такого образа поведения, чуждых искусству, амузическим. Изучение этих людей может оказаться неоценимым подспорьем для анализа эстетического поведения. Даже по меркам господствующей рациональности люди эти не являются более продвинутыми и развитыми; это даже не те, кому недостает какого-то особого и заменимого качества. В большинстве своем это люди, вся натура которых, весь духовный склад деформированы до степени патологии, — люди, овеществленные до уровня неживых предметов. Тот, кто духовно растрачивается в составлении разного рода проектов, тот дурак — художники не должны быть такими; тот же, кто вообще не строит никаких проектов, не в состоянии постичь существующее, которое он повторяет и фальсифицирует, выштамповывая то, что смутно брезжило перед взором преанимизма, коммуникацию всего рассеянного единичного друг с другом. Его сознание так же неистинно, как и сознание, смешивающее фантазии и реальность. Понимание происходит лишь там, где понятие трансцендирует то, что оно намеревается понять. Именно это подвергает искусство испытанию; рассудок, объявляющий такое понимание вне закона, сам становится глупостью и, целя в объект, промахивается, ибо поработает его. Искусство, находящееся в плену эстетического очарования, обосновывает себя таким образом, что рациональность утрачивает силу там, где эстетический образ поведения вытеснен или под давлением известных процессов социализации вообще уже не конституируется. Последовательный позитивизм переходит, уже согласно положениям книги «Диалектика Просвещения», в слабоумие — это слабоумие всего чуждого искусству, лишенного художественного чутья, успешно кастрированного. Мещанская мудрость, раскладывающая чувство и рассудок по разным «полочкам» и потираю-

¹ с противоположной стороны, наоборот, напротив (*лат.*).

щая руки, видя, как ловко они уравновешены, является, как порой случается с вещами тривиальными, кривым зеркалом реального положения вещей, отражающим тот факт, что за тысячелетия разделения труда субъективность также стала последовательницей этого принципа. Только дело в том, что чувство и рассудок не являются абсолютно различными моментами в человеческой натуре и, даже будучи разделены, зависят друг от друга. Жизненные реакции, подходящие под понятие чувства, становятся ничемными резервациями сентиментальности, как только они замыкаются в себе и прерывают все связи с мышлением, закрывая, словно слепые, глаза на истину; мысль же сбивается на тавтологию, если она отказывается от сублимации миметического образа поведения. Губительное разделение обоих моментов возникло в результате развития и может быть ликвидировано. Рацио без мимесиса отрицает сам себя. Цели, *raison d'être* того, что называется *raison*¹, носят качественный характер, а миметические способности также можно считать качественными. Разумеется, самоотрицание разума обусловлено общественной необходимостью — мир, который объективно утрачивает свою открытость, больше не нуждается в духе, понятие которого связано с моментом открытости, и вряд ли в состоянии переносить какие-либо следы такой открытости. Современная утрата опыта вполне могла бы, со своей субъективной стороны, и впредь совпадать с ожесточенным вытеснением мимесиса, вместо того чтобы преобразовать его. То, что сегодня в некоторых областях немецкой идеологии все еще называется «музическим» (*musisch*), представляет собой это самое вытеснение, возведенное в принцип, и переходит в амузическое, нехудожественное. Однако эстетическое поведение не является ни непосредственным, ни вытесненным мимесисом, а представляет собой процесс, которому мимесис дает начальный импульс и в котором он присутствует в модифицированном виде. Он так же осуществляется в отношении индивида к искусству, как и в историческом макрокосмосе; процесс этот протекает в имманентном движении всякого произведения искусства, в его собственных напряжениях, конфликтах и столкновениях и их возможном урегулировании и сглаживании. В конечном счете эстетическое поведение можно было бы определить как способность содрогаться от ужаса — так мурашки, бегущие по коже, можно считать первым эстетическим образом. То, что позже было названо субъективностью, освободившейся от слепого страха, в то же время является его собственным развитием; жизнь в субъекте — это то, что содрогается от ужаса, являясь реакцией на тотальность колдовских чар, которые реакция эта трансцендирует. Сознание, не содрогающееся от ужаса, — это овеществленное сознание. Но тот ужас, в атмосфере которого живет субъективность, уже не существующая, порождается тем воздействием, которое оказывает на нее «другое». Эстетическое поведение подстраивается к этому «другому», вместо того чтобы подчинить его себе. Такое конститутивное отношение субъекта к объективности в рамках эстетического образа поведения обрывает эрос с познанием.

¹ разум (*фр.*).



<РАННЕЕ ВВЕДЕНИЕ>

<Устаревшее в традиционной эстетике>

Понятие философской эстетики производит впечатление чего-то устаревшего, так же как и понятие системы или морали. Чувство отнюдь не ограничивается художественной практикой и общественным равнодушием в отношении эстетической теории. Даже в академической среде вот уже несколько десятилетий, как количество публикаций на эту тему разительным образом сократилось. Об этом свидетельствует недавно изданный философский словарь: «Вряд ли какая другая философская дисциплина основана на столь ненадежных предпосылках, как эстетика. Подобно флюгеру она «вращается в разные стороны от каждого порыва философского, культурного, научно-теоретического «ветра», ориентируясь то на метафизические, то на эмпирические, то на нормативные, то на дескриптивные принципы, повинуюсь то художнику, то тому, кто наслаждается произведениями искусства, сегодня она сосредоточивает свои центральные проблемы вокруг искусства, истолковывая природно-прекрасное лишь как предварительную ступень к нему, а завтра увидит в художественно-прекрасном лишь природно-прекрасное, полученное из вторых рук». Описанная таким образом Морицем Гайгером дилемма эстетики характеризует положение, сложившееся с середины XIX века. Причина такого плюрализма эстетических теорий, которые часто не достигали даже своего полного развития, носит двойственный характер: с одной стороны, она заключается в принципиальной трудности, даже невозможности выявить природу искусства в общих чертах, с помощью системы философских категорий; с другой стороны — в традиционной зависимости эстетических положений от теоретико-познавательных позиций, являющихся предпосылками эстетических тезисов. Проблематика теории познания вновь возникает непосредственно в эстетике, поскольку интерпретация эстетикой своих предметов зависит от того, каким понятием о предмете в принципе пользуется теория познания. Однако эта традиционная зависимость изначально задана самим предметом и содержится

уже в терминологии¹. И хотя терминологически исследуемая ситуация описана достаточно полно, она все же недостаточно объяснена; не менее спорными являются и философские сферы, включающие теорию познания и логику, хотя нельзя сказать, чтобы интерес к ним упал бы аналогичным образом. Обнадешивает особое положение эстетики как дисциплины. Кроче внес в эстетическую теорию момент радикального номинализма. Приблизительно в то же время известные, значительные концепции отошли от рассмотрения так называемых принципиальных вопросов, вопросов о принципах, и погрузились в изучение специфических формальных проблем и материалист; здесь следует назвать теорию романа Лукача, яркую статью Беньямина, посвященную критике «Избирательного средства» и названную «Происхождение немецкой трагедии». Если последняя работа и защищает негласно номинализм Кроче², то тем самым она учитывает и определенное состояние сознания, которое уже не надеется обеспечить выяснение традиционных крупных вопросов эстетики, особенно тех, что касаются метафизического содержания, с помощью общих принципов, а переносит этот процесс в области, просто содержащие конкретные примеры. Философская эстетика поставлена перед роковой альтернативой между глупой и тривиальной всеобщностью и произвольными оценками, в большинстве своем отказавшимися от конвенциональных представлений. Программа Гегеля, призывавшая не оценивать феномены «свысока», не рассматривать их «сверху вниз», а довериться им целиком, проявила в эстетике свои зримые контуры лишь посредством номинализма, в противоположность которому собственная эстетика Гегеля в соответствии с ее классицистскими компонентами сохраняла куда больше абстрактных инвариантов, нежели это было совместимо с диалектическим методом. Но последовательность, с которой Гегель придерживается своей концепции, в то же время поставила под вопрос возможность существования эстетической теории как теории традиционной. Дело в том, что идея конкретного, на которую опирается всякое произведение искусства, да и любой опыт прекрасного вообще, не позволяет отстраниться при рассмотрении явлений искусства от определенных феноменов по аналогии с тем, как это так долго и достаточно ложно представлялось возможным философскому соглашению в области теории познания или этики. Доктрина эстетически конкретного вообще неизбежно упустила из виду то, заинтересоваться чем ее вынуждает сам предмет исследования. Отсталость эстетики, ее устарелость обусловлена тем, что она почти не имеет отношения к предмету. По своей форме она кажется верной сторонницей всеобщности, принесшей ей присягу на верность, той всеобщности, что выливается в неадекватное отноше-

¹ Frenzel Ivo. [Artikel] Ästhetik // Philosophie, hg. von A. Diemer und I. Frenzel. Frankfurt a. M., 1958. S. 35 (Das Fischer Lexicon), [Френцель Иво. [Статья] Эстетика (Лексикон Фишера)].

² Benjamin Walter. Ursprung des deutschen Trauerspiels. S. 26 [см.: Беньямин Вальтер. Происхождение немецкой трагедии].

ние к произведениям искусства и, в дополнение к этому, в признание преходящих «вечных» ценностей. Академическое недоверие к эстетике основано на свойственном ей академизме. Причиной падения интереса к эстетическим вопросам является прежде всего страх институционализированной науки перед неопределенным и спорным, а не страх перед провинциализмом, перед отсталостью постановки вопросов по сравнению с тем предметом, на который они направлены. Поверхностно обзирающая, созерцательная позиция, которая приписывается эстетике наукой, со временем стала несовместимой с ушедшим далеко вперед, продвинутым искусством, представители которого, как, например, Кафка, вряд ли уже были в состоянии терпеть созерцательную позицию¹. Тем самым сегодняшняя эстетика изначально отстраняется от того, что она рассматривает, вызывая подозрения, что она занимает позицию зрителя, наслаждающегося зрелищем произведений искусства, а по возможности и пробуящего их «на вкус». Невольно предпосылкой созерцательной эстетики становится в качестве ее критерия именно тот вкус, вооружившись которым созерцатель, занявший позицию дистанцированного отбора, подходит к произведениям. В силу своей субъективистской настроенности он должен был бы пуститься в теоретические рассуждения, чего ему не удавалось не только в отношении самого современного искусства, но и задолго до возникновения какого-либо вообще продвинутого искусства. Требование Гегеля ставить на место эстетической вкусовой оценки (*Geschmacksurteil*) сам предмет² предвосхитило эту ситуацию; однако оно отнюдь не поэтому оставило основанную на суждениях вкуса (букв.: «подбитую» вкусом — *mit Geschmack verfilzt*) позицию стороннего зрителя. Это помогла Гегелю сделать система, плодотворно одухотворяющая его познание там, где она отходит на слишком дальнее расстояние от своих объектов. Гегель и Кант были последними, кто, прямо говоря, способен был на создание великой эстетики, ничего не понимая в искусстве. Это было возможно до тех пор, пока искусство ориентировалось на всеобъемлющие нормы, которые не ставились под сомнение в отдельном произведении, а лишь сливались с имманентной ему проблематикой. Пожалуй, на самом деле вряд ли когда-нибудь существовало хоть сколько-нибудь значительное произведение, которое не опосредовало бы своей собственной формой эти нормы, тем самым также изменяя их виртуально, в силу своих возможностей. Нормы эти не были ликвидированы окончательно, «подчистую», что-то от них осталось и выступало за рамки отдельных произведений. В этом плане крупные представители философской эстетики заключили соглашение с искусством, выработав понятие того, что в искусстве носит явно всеобщий характер; это происходило в соответствии с состоянием духа, в русле которого философия и другие из его созданий, такие, как искусство, еще не были оторваны друг от друга.

¹ Adorno Theodor W. Prismen. S. 304 [Адорно Теодор В. Призмы].

² Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 1. С. 40 (и в др. местах).

То, что в философии и искусстве властвовал один и тот же дух, позволило философам задаться вопросом о сущности, не отдаваясь при этом целиком во власть произведений. Разумеется, они регулярно терпели крах, совершая необходимую, мотивированную неидентичностью искусства с его общими определениями попытку осмыслить его специфические признаки и характеристики, — именно тогда сторонники спекулятивного идеализма выносили свои самые конфузные неверные оценки. Кант, которому не было нужды предлагать свои услуги, чтобы доказать, что апостериори есть априори, именно поэтому совершал меньше ошибок. Целиком принадлежа в художественном отношении восемнадцатому столетию¹, которое он в философском плане не поколебался называть докритическим, то есть еще не достигшим полной эмансипации субъекта, Кант не скомпрометировал себя столь же чуждыми искусству утверждениями, как Гегель. Даже более поздним радикально «модерным» возможностям Кант оставлял больше места, чем Гегель², который куда как смелее обращался с искусством. После них наступил черед людей, тонко чувствующих искусство, оказавшихся в дурной середине между постулируемым Гегелем самим предметом и понятием. Они соединяли «кулинарное» отношение к искусству с неспособностью к его созданию. Георг Зиммель, несмотря на свое решительное обращение к эстетически единичному, — типичный представитель такого тонкого художественного чутья. Атмосферу, в которой происходит

¹ Если не считать учения об удовольствии, вытекающего из формального субъективизма кантовской эстетики, историческая ограниченность эстетики Канта отчетливее всего проявилась в его теории, согласно которой возвышенное присуще исключительно природе, а не искусству. Искусство его эпохи, которое он исследовал с философских позиций, характеризуется тем, что, не обращая на него внимания и, вероятно, не имея точного представления о вынесенном им вердикте, оно всем своим существом было предано идеалу возвышенного; и прежде всего Бетховен, которого, впрочем, еще Гегель даже не упоминает. Эта историческая грань в то же время отделяла от прошлого, в духе той эпохи, которая пренебрежительно относилась к барокко, как к совсем недавнему прошлому, и к тем явлениям Ренессанса, которые были близки к барокко. Как это ни парадоксально, Кант нигде не был ближе к молодому Гёте и к революционному искусству буржуазии, чем в своем описании возвышенного; молодые поэты, современники его преклонных лет, ощущали природу так же, как и он, и, найдя необходимое слово, признали за чувством возвышенного скорее художественную, нежели нравственную, моральную природу. «Дерзко нависшие, как бы грозящие скалы, громоздящиеся по небу тучи, надвигающиеся с громом и молнией, вулканы во всей их разрушительной силе, ураганы, остающиеся за собой опустошения, бескрайний, взбушевавшийся океан, огромный водопад многоводной реки, и т. п. — все они делают нашу способность к сопротивлению им ничтожно малой в сравнении с их силой. Но чем страшнее их вид, тем приятнее смотреть на них, если только мы сами находимся в безопасности; и эти предметы мы охотно называем возвышенными, потому что они увеличивают душевную силу сверх обычного и позволяют обнаружить в себе совершенно другую способность сопротивления, которая дает нам мужество померяться [силами] с кажущимся всемогуществом природы» (*Кант И. Критика способности суждения*, § 28 // Соч.: В 6 т. Т. 5. С. 269).

² «...Возвышенное же можно находить и в бесформенном предмете, поскольку в нем или благодаря ему представляется *безграничность* и тем не менее примышляется целокупность ее» (*Кант И. Критика способности суждения*, § 23 // Соч.: В 6 т. Т. 5. С. 250).

познание искусства, определяет либо непоколебимая аскеза понятия, которое отчаянно сопротивляется фактам, не давая им вводить себя в заблуждение, или же бессознательное сознание, гнездящееся в недрах самого предмета; искусство никогда не понять тем, кто с полным пониманием разглядывает его наподобие зрителей, кто, испытывая исключительно приятные ощущения, вчувствуется в него; необязательность такой позиции изначально индифферентна в отношении сущности произведений, в отношении их обязательности. Продуктивной эстетика была лишь до тех пор, пока она сохраняла в неприкосновенности дистанцию, отделявшую ее от эмпирии, и во всеоружии «безо́конных» мыслей вторгалась в содержание своего «другого»; такой же она была и там, где, находясь в непосредственной близости к произведению, составляла свои суждения и оценки, опираясь на сведения о внутренней стороне художественного производства, рассматривая его «изнутри», а также используя разрозненные свидетельства отдельных художников, обладающие весом не как выражение не являющейся нормативной для произведения искусства личности, а в силу того, что они часто, не ссылаясь на субъект, не возвращаясь к нему, отражали кое-что из неотвратимо наступающего опыта самого предмета. Значение таких свидетельств снижала чаще всего их продиктованная соглашением искусства с обществом наивность. Или художники встречают эстетику в штыхы, охваченные чисто профессиональной, ремесленной злобой и ненавистью к ней, или же антидилетанты выдумывают дилетантские вспомогательные теории. Их высказывания в отношении эстетики нуждаются в интерпретации. Теории художественного ремесла, полемически становящиеся на место эстетики, приходят к позитивизму, в том числе и там, где они симпатизируют метафизике. Советы, вроде того, как наиболее ловко, наиболее искусно сочинить рондо, бесполезны, если по причинам, о которых теория художественного ремесла ничего не знает, никакое рондо написать уже невозможно. Их топорные правила нуждаются в философском развитии, раз уж им суждено быть чем-то бóльшим, чем «отваром» привычного. Если они отказываются от такого перехода, то почти, как правило, обретают поддержку пессимистического мировоззрения. Трудность, с которой придется столкнуться эстетике, которая захочет стать чем-то бóльшим, чем судорожно возвращенной к жизни отрасли науки, будет после крушения идеалистических систем вызвана необходимостью связать непосредственное, глубокое изучение феноменов искусства «вплотную» с не подчиняющейся никакому высшему понятию, никакому «изречению» способностью использовать понятийный арсенал; опираясь на систему понятий, такая эстетика перешагнула бы уровень «голой» феноменологии произведений искусства. В противоположность этому остается тщетной попытка перейти под давлением номиналистической ситуации к тому, что называли эмпирической эстетикой. Если бы исследователь, например, захотел бы, повинувшись диктату такого онаучивания, подняться путем классифицирования и абстрагирования от эмпири-

ческих описаний к общим эстетическим нормам, он получил бы жидкую «водицу» определений, не идущую ни в какое сравнение с проникающими в самую сущность проблем, убедительными и отражающими практическую сторону дела категориями спекулятивных систем. В применении к актуальной художественной практике подобные дистилляты годились для использования почти так же, как издавна подходили образцы художественного творчества. Все эстетические вопросы заканчиваются постановкой вопроса о содержании истины произведений искусства — является ли истинным то, что объективно содержится в духе произведения, обретшего специфическую форму? Именно это эмпиризм предал анафеме как суеверие. Для него произведения искусства являются «комком» невалифицированных, то есть неотчетливо выраженных, неясных стимулов. Что они собой представляют, какова их природа — судить с уверенностью невозможно, все сказанное о них может носить лишь гипотетический характер. Наблюдению, анализу и обобщению поддаются лишь субъективные реакции на произведения искусства. Тем самым из поля исследования ускользает то, что, собственно, и образует предмет эстетики. И эстетика заменяется подходом, принадлежащим к наиболее примитивной, как небо от земли далекой от искусства доэстетической сфере, — сфере индустрии культуры. Положения гегелевской теории не критикуются с позиций, находящихся на якобы более высоком научном уровне, они просто забыты ради вульгарного приспособленчества. То, что эмпиризм не в состоянии был постичь суть искусства, «отскакивая» от него, не обращая, впрочем, на него большого внимания, за исключением одного, истинно свободного исследователя, Джона Дьюи, разве что списывал на искусство, как на поэзию, все те сведения, которые не отвечали его правилам игры, можно объяснить тем, что искусство самой своей природой отвергает эти правила игры, представляющие то сущее, которое не растворяется в сущем, в эмпирии. Существенно важным в искусстве является то, что в нем не происходит, чего в нем не существует¹, что несоизмеримо с эмпирическим критерием, мерилем всех вещей. Необходимость вдуматься в это несуществующее сущее и заставляет обратиться к помощи эстетики.

<Изменение функции наивного>

К объективным трудностям, встающим перед эстетикой, добавляются еще и субъективные — получившее широчайшее распространение сопротивление, оказываемое эстетике. Бесчисленное множество людей считает ее совершенно излишней. Она отравляет им воскрес-

¹ *Brinkmann Donald*. Natur und Kunst. Zur Phänomenologie des ästhetischen Gegenstandes. Zürich u. Leipzig, 1938, passim [см.: *Бринкман Дональд*. Природа и искусство. К феноменологии эстетического предмета].

ное удовольствие, которым стало искусство, это дополнение буржуазной повседневности в часы досуга. При всей своей враждебности искусству это сопротивление помогает выразить себя явлению, родственному искусству. Ведь искусство чувствует и понимает интересы подавленной и поработанной природы в прогрессивно рационализованном и обобществленном обществе. Но общественное производство превращает такое сопротивление в социальный институт и накладывает на него свое клеймо. Искусство оно обносится оградой как природный заповедник иррациональности, от которого должна держаться в стороне. При этом она устанавливает связь со спустившимся с высот эстетической теории и снизившимся до уровня само собой разумеющейся нормы, представлением, согласно которому искусство просто должно быть наглядным, в то время как оно везде все-таки связано с понятием. Странники такой позиции примитивно путают преобладание наглядности в искусстве, пусть даже и проблематичное, с требованием запрета на какое-либо осмысливание искусства, мотивируя это тем, что, дескать, и признанным художникам не позволялось этого делать. Результатом такого умонастроения является расплывчатое понятие наивности. В области чистого чувства — термин этот внесен в титул эстетики, разработанной одним из известнейших неокантианцев, — на все, сколько-нибудь напоминающее логичность, налагается табу, несмотря на присутствующую в произведении искусства моменты логической последовательности и убедительности, отношение которых к внеэстетической логике и к самой причинности можно определить лишь с помощью философской эстетики¹. Тем самым чувство превращается в свою противоположность — оно овеществляется. Искусство — это действительно еще один мир, и похожий на мир реальности, и непохожий на него. Эстетическая наивность изменила свою функцию в век жестко управляемой государством индустрии культуры. То, что раньше восхвалялось в произведениях искусства, возведенных на пьедестал классичности, как их главная опора — благородная простота, теперь стало возможным использовать как средство уловления клиента, покупателя. Покупателей, в сознание которых постоянно вдалбливается неустанно подтверждаемое представление о наивности искусства, необходимо отвлечь от глупых раздумий по поводу того, что же им приходится глотать, что им всучивается в соответствующей упаковке, словно какие-нибудь пилюли. Былая простота обернулась простоватостью потребителя культуры, который с благодарностью и метафизически чистой совестью скупает у индустрии культуры ее хлам, который, впрочем, ему и без того неминуемо приходится приобретать. Как только на наивность начинают ссылаться как на положение, обосновывающее определенную точку зрения, она перестает существовать. Подлинное отношение между искусством и опытом его осознания состояло бы в

¹ *Schopenhauer Arthur. Sämtliche Werke, hg. von W.v. Löhneysen. Bd.2. Die Welt als Wille und Vorstellung II. Darmstadt, 1961. S. 521 ff. [см.: Шопенгауэр Артур. Мир как воля и представление. М., 1992. Т. 2. С. 433].*

образовании, которое воспитало бы в людях чувство сопротивления, чувство неприятия искусства в качестве потребительской ценности, товара, а также раскрыло бы перед потребителями сущность того, что такое искусство. Сегодня от такого образования искусство отсечено уже на стадии производства, в среде самих производителей искусства. За это оно наказано перманентным соблазном упасть ниже художественного уровня даже в самых рафинированных приемах художественной техники. Наивность художников выродилась в наивную уступчивость по отношению к индустрии культуры. Никогда наивность не составляла непосредственную сущность натуры художника — она представляла собой само собой разумеющееся качество, которое художник проявлял в изначально предустановленном ему социальном контексте, как своего рода фактор конформизма. Критерием ее были принятые художественным субъектом до известной степени без внутреннего сопротивления общественные формы. Наивность, со всем ее правом и бесправием, обоснованностью и безосновательностью, теснейшим образом связана с тем, насколько субъект соглашается с этими формами или сопротивляется им, тому, что вообще еще может претендовать на статус безоговорочно признанного, само собой разумеющегося явления. С тех пор как поверхность бытия, всякая непосредственность, обращенная к людям, стала идеологией, наивность превратилась в свою противоположность, в рефлексы овеществленного сознания на овеществленный мир. Художественное производство, которое в своем импульсивном протесте против ожесточения жизни не дает вводить себя в заблуждение, то есть подлинно наивное, становится тем, что по правилам игры конвенционального мира называется ненаивным и, разумеется, сохраняет в себе от наивности то, что остается в поведении искусства несогласного с принципом реальности, что-то детское, по нормам, существующим в мире, инфантильное. Такая наивность является противоположностью официально признанной наивности. Гегель, а в еще более резкой форме Йохман осознавали это. Но оба находились в плену классицистских представлений, почему и предсказывали конец искусства. Наивные и рефлексивные моменты искусства были в действительности гораздо теснее связаны друг с другом, чем об этом хотела поведать тоска, свойственная искусству в условиях восходящего индустриального капитализма. Искусство со времен Гегеля представило немало поучительных сведений о допущенной философом ошибке, состоявшей в преждевременном выстраивании схемы эстетической эсхатологии. А ошибка искусства заключалась в том, что оно продолжало тащить за собой конвенциональный идеал наивности. Даже Моцарт, играющий в буржуазном домашнем обиходе роль щедро одаренного, танцующего любимца богов, был, как о том свидетельствует на каждой своей странице его переписка с отцом, несравненно более рефлектирующим, размышляющим человеком, чем та переводная картинка, на которой рисуется его привычный образ, — при этом, однако, он рефлексировал на основе своего материала, а не воспаряя в абстрактные высоты. Насколько сильно творчество другого домашнего кумира чистого со-

зерцания, Рафаэля, проникнуто в качестве своего объективного условия рефлексией, очевидно из геометрических отношений композиции его картин. Лишенное рефлексии искусство — это ретроградная фантазия века, ставшего объектом рефлексии. Теоретические рассуждения и научные результаты издавна примешивались к искусству, образуя с ним своеобразную амальгаму, часто опережали его, и наиболее выдающиеся художники никогда не чурались их. Стоит вспомнить хотя бы об открытии воздушной перспективы в картинах Пьеро делла Франческа или об эстетических умозрениях флорентийской Смергата¹, из которых и родилась опера. Опера представляет собой парадигму, образец формы, которая впоследствии, став любимицей публики, была окутана аурой наивности, тогда как возникла она в сфере теории, буквально являясь изобретением². Подобным же образом только введение темперированной настройки инструмента позволило произвести модуляцию посредством квинтового круга, осуществленную Бахом, который в заглавии своего великого фортепьянного произведения с благодарностью намекнул на это. Еще в девятнадцатом столетии импрессионистическая живописная техника основывалась на правильно или неверно интерпретированном научном анализе процессов, происходящих в ретине, сетчатке глаза. Правда, теоретические и рефлексивные элементы искусства редко оставались неизменными. Порой искусство не понимало науки, на которые ссылалось, — пожалуй, последний раз это произошло с электроникой. Это нанесло не очень-то большой ущерб развитию продуктивного импульса рациональности. По всей вероятности, физиологические теоремы импрессионистов были всего лишь прикрытием, маскировкой опыта больших городов, частью пленительного, полного очарования, частью содержащего моменты социальной критики, а также динамики их картин. С открытием динамики, имманентной овеществленному миру, они хотели противостоять овеществлению, которое было наиболее ощутимым в больших городах. В девятнадцатом столетии естественно-научные объяснения выполняли, сами не осознавая этого, функцию движущей силы, деятельного начала искусства. Сродство искусства и науки было порождено тем обстоятельством, что *ratio*, на который в ту эпоху реагировало самое прогрессивное, наиболее далеко продвинувшееся вперед искусство, был не чем иным, как *ratio*, действующим в области естественных наук. И хотя в истории искусства его сциентистские теоремы, как правило, отмирали, без них формирование художественной практики было бы столь же маловероятным, как и достаточно убедительное объяснение этой практики на основе подобных теорем. Это имеет определенные последствия для восприятия художественных произведений — никакое восприятие не может быть менее продуманным, менее связанным с рефлексией, чем сам его объект. Тот, кто не знает, что он видит или слышит, не пользуется

¹ сборище, компания (*итал.*).

² *Gutman Hanns. Literaten haben die Oper erfunden // Anbruch II (1929). S. 256 ff.*
[Гутман Ханнс. Литераторы изобрели оперу].

привилегией непосредственного отношения к произведениям, он не способен воспринимать их. Сознание — это не пласт некой иерархии, надстраивающейся над восприятием, все моменты эстетического опыта носят взаимный, обоюдный характер. Произведение искусства — это не структура, состоящая из напластования одного слоя над другим; это прежде всего результат калькуляции, овеществленного сознания, порожденного индустрией культуры. В сложном и крупномасштабном музыкальном произведении можно, например, заметить: порог того, что воспринимается первоначально, и того, что определяется посредством сознания, посредством рефлексирующего восприятия, отличаются друг от друга. Часто понимание смысла беглого музыкального пассажа зависит от того, что его ценность в контексте всей истории музыки, а не только ее современного периода, познается чисто интеллектуальным путем; а якобы непосредственный опыт, непосредственное постижение произведений искусства зависит, в свою очередь, от момента, выходящего за пределы чистой непосредственности. Идеальным восприятием произведений искусства было бы такое восприятие, в ходе которого опосредованное таким образом становится непосредственным; наивность — его цель, а не источник.

<Традиционная эстетика и современное искусство непримиримы>

Однако то, что интерес к эстетике упал, обусловлено не только ею самой как научной дисциплиной, но точно так же, а может быть, и в еще большей степени предметом. Эстетика, кажется, молча подразумевает возможность существования искусства вообще, ориентируясь больше на «как», чем на «то, что». Такая позиция стала сомнительной. Эстетика больше не может исходить из факта искусства так же, как когда-то кантовская теория познания исходила из факта естественных наук, пользующихся математическими методами. Тот факт, что искусство твердо придерживается своего понятия и противостоит стихии потребления, то, что оно недовольно самой собой после всех произошедших реальных катастроф и перед лицом катастроф будущих, с которыми морально несовместимо его дальнейшее существование, все это сообщается эстетической теории, традиции которой чужды были такие сомнения, такие угрызения совести. На вершине своего развития, представленной теорией Гегеля, философская эстетика прогнозировала конец искусства. И хотя впоследствии эстетика забыла об этом, искусство со временем тем глубже ощущает это. Даже если бы оно осталось тем, чем было когда-то и чем оно уже не может оставаться, то в условиях восходящего общества и в силу своей изменившейся функции искусство стало бы совершенно другим. Художественное сознание имеет основания не доверять тем рассуждениям и сообщениям, тем теориям, которые самой своей тематикой и всем сво-

им внешним антуражем, отвечающим связанным с ними ожиданиям, делают вид, будто прочная почва под ногами существует там, где, как показывает ретроспективный взгляд в прошлое, сомнительно, существовала ли она вообще когда-нибудь и не была ли с самого начала чистой идеологией, в которую явно превращается современная культурная деятельность вместе с одной из своих отраслей — искусством. Вопрос о возможности существования искусства актуализировался таким образом, что оно насмехается над той якобы радикальной формой, в которой этот вопрос поставлен, дабы узнать, возможно ли вообще искусство и если да, то каким образом. Сегодня этот вопрос заменяется вопросом о конкретной возможности искусства в наше время. Недовольство искусством — это не только недовольство, испытываемое застойным общественным сознанием перед лицом современности. Повсюду это недовольство перебрасывается на самое существенное для искусства, на произведения продвинутого искусства. Искусство, со своей стороны, ищет убежища в отрицании самого себя, оно хочет выжить с помощью собственной смерти. Так в театре что-то противится всему игрушечному, тайне сцены, отделенной от зрительного зала занавесом, всяческой мишуре, имитации мира, создавая образы, отражающие жизнь общества, опутанного колючей проволокой концлагеря. Чисто миметический импульс — еще раз дарующий счастье миру, — который одухотворяет искусство, с давних пор находившийся в напряженных отношениях с его антимифологическими, просветительскими компонентами, в рамках системы полной целенаправленной рациональности вырос в совершенно невыносимое явление. Искусство, как и счастье, вызывают подозрение в инфантильности, хотя страх перед ними снова означает регресс, который не признает *raison d'être* всякой рациональности; ведь развитие самосохраняющегося принципа, если оно не фетишизирует само себя, превращает его собственную энергию в страстное желание счастья; это самый сильный аргумент в пользу искусства. В страх, испытываемый искусством перед искусством, который присутствует в романе позднейшего времени, вносят свою лепту и импульсы, направленные против фикции постоянного присутствия, соучастия читателя в изображаемом событии. По этому пути следует и история повествования со времен Пруста, хотя в намерения жанра и не входит полный отказ от того, что, красуясь на обложках бестселлеров под заголовком «fiction»¹, признает, до какой степени эстетическая видимость стала фактором общественного неблагополучия. Музыка из последних сил бьется над тем, чтобы отрешиться от момента, с помощью которого Беньямин, может быть несколько широко, дал определение всему искусству до наступления эпохи его технического репродуцирования, от ауры, от ошущения чуда, которое все же исходит от музыки, будь то даже антимузыка, где бы и кем бы она ни создавалась, возникая еще до формирования ее специфических качеств. От явлений такого рода искусство не страдает так, как от поддающихся исправлению

¹ художественная литература, художественная проза, беллетристика (англ.).

недостатков своего прошлого. Эти черты словно намертво срослись с его собственным понятием. Но чем больше искусство, чтобы не «разбазаривать» видимость, не превращать ее в жертву лжи, вынуждено самостоятельно осуществлять рефлексии относительно своих подходов и приемов и по возможности, в виде своеобразного противоядия, делать рефлексии составной частью своего формального воплощения, тем скептичнее относится оно к высокомерному предположению, будто самосознание навязывается искусству извне. Эстетике присущ тот недостаток, тот изъян, что она вместе со своими понятиями беспомощно ковыляет вслед за ситуацией, сложившейся в искусстве, в которой оно, вне зависимости от того, что из него получится, старается изменить эти понятия, без которых его вряд ли можно себе представить. Ни одна теория, в том числе и эстетическая, не может обойтись без элемента всеобщности. Это вводит ее в искушение занять строго определенную «партийную» позицию в отношении инвариантов именно того рода, какие должно атаковать подчеркнуто современное искусство. Мания наук о духе сводит новое к неизменному, например сюрреализм — к маньеризму, недостаток понимания исторической ценности художественных феноменов как показателя их истинности соответствуют тяге философской эстетики к тем абстрактным нормам и правилам, в которых нет ничего инвариантного, неизменного, кроме того, что формирующийся дух постоянно, вновь и вновь уличает их во лжи. То, что учреждается как вечная эстетическая норма, возникает путем длительного становления и носит преходящий характер; притязание на неизбывность, вневременность (*Unverlierbarkeit*) устарело. Даже прошедшим семинарскую выучку школьным преподавателям будет нелегко решиться применить к такой прозе, как рассказы Кафки «Превращение» или «В исправительной колонии», в которых надежная эстетическая дистанция по отношению к предмету шокирующе нарушается, такой санкционированный критерий, как критерий незаинтересованного удовольствия (*interesselosen Wohlgefollens*); тот, кто познал величие творчества Кафки, должен чувствовать, насколько не идут к нему какие-либо разглагольствования об искусстве. Аналогичным образом обстоит дело и с такими априорными жанровыми понятиями, как трагическое или комическое в современной драматургии, пусть даже она до сих пор насквозь «проросла» ими, наподобие того, как ужасный многоквартирный дом-казарма из параболы Кафки весь напичкан остатками средневековых развалин. И если пьесы Беккета нельзя отнести ни к трагическому, ни к комическому жанру, в еще меньшей степени именно поэтому их нельзя назвать и произведениями смешанной формы типа трагикомедии, как это вполне устроило бы приверженца той или иной эстетической школы. Пьесы Беккета выносят исторический приговор таким категориям, сохраняя верность утверждению, что знаменитые, основополагающие комические произведения уже не вызывают смеха, разве что такое может случиться лишь с человеком, вновь вернувшимся в состояние чуть ли не первобытной грубости. В соответствии со стремлением нового искусства тематизировать, делать

предметом обсуждения свои собственные категории посредством саморефлексии, в таких пьесах, как «В ожидании Годо» и «Конец игры», — здесь, например, в сцене, где главные действующие лица решают засмеяться, — содержится не столько комизм, сколько обигрывается трагическая судьба комизма; от такого смеха на сцене у зрителя пропадает охота смеяться. Уже Ведекинд назвал одну из «пьес с ключом»*, направленную против издателя журнала «Симплициссимус», сатирой на сатиру. Целиком фальшивым является превосходство поступившей на службу и получающей жалованье философии, которой обзор исторического прошлого приносит удовлетворение, выражающееся в изречении «*nil admirari*»¹, и которая, «по-домашнему» обходясь со своими вечными ценностями, извлекает из неизменности всех вещей свою выгоду, что очень сильно отличается от того, чтобы, причиняя боль существующему, отвергнуть его в предвидении его последующего возврата к жизни. Такая позиция вступила в заговор с социально-психологической и официально-реакционными позициями. Только в процессе критического самоосознания эстетика смогла бы еще раз приблизиться к искусству, если она когда-нибудь была на это способна, с помощью иных методов.

<Истинность и фетишизм произведений искусства>

Но в то время как искусство, с испугом рассматривая оставленные за собой следы, начинает подозревать, что эстетика далеко отстала от него, втайне ему приходится бояться того, что эстетика, переставшая быть анахронизмом, может перерезать до отказа натянутые нити жизни искусства. Только она смогла бы составить суждение о том, сможет ли и как именно выжить искусство после крушения метафизики, которой оно обязано и своим существованием, и содержанием. Метафизика искусства стала инстанцией его дальнейшего существования. Отсутствие пусть даже модифицированного теологического смысла выливается в искусстве в кризис его собственной смыслонаполненности. Чем решительнее и бескомпромисснее произведения делают выводы из того состояния, в котором находится сознание, тем ближе становятся они сами к бессмысленности. Тем самым они обретают исторически давно созревшую истину, которая, если она будет отвергнута, обрекает искусство на бессильное одобрение и согласие с дурной и порочной существующей реальностью. В то же время лишенное смысла искусство начинает утрачивать свое право на существование, во всяком случае, судя по всему, что до самого последнего периода развития оставалось неделимым, цельным. На вопрос, какова цель его существования, у искусства нет иного ответа, кроме того, который дал Гёте, сказав о так называемом «осадке» абсурда, который содержится, по его мнению, во всяком искусстве.

¹ ничему не следует удивляться (лат.).

Осадок этот поднимается со дна, являя собой открытое обвинение в адрес искусства. Поскольку по меньшей мере хотя бы один из корней искусства связан с фетишами, то в ходе своего неумолимого прогресса оно вновь возвращается в лоно фетишизма, становится слепой самоделью и предстает как нечто неистинное, ложное, являющееся как бы коллективной бредовой идеей, как только его объективное содержание истины, составляющее смысл искусства, начинает терять под собой твердую почву. Если бы сторонники психоанализа продумали провозглашенный ими принцип до его логического конца, они должны были бы, как и приверженцы всякого позитивизма, требовать упразднения искусства, которое они и без того склонны обнаруживать у своих пациентов путем анализа. Если искусство санкционируется лишь как сублимация, как средство психической экономии, то тем самым ему отказывают в содержании истины и оно продолжает существовать только как святая ложь во спасение. Но истина всех произведений искусства, в свою очередь, была бы не лишена фетишизма, который теперь силится стать его неистинной. Качество произведений искусства в существенной степени зависит от уровня их фетишизма, от того уважения, которое процесс производства оказывает самостоятельно сделанному, той серьезности, той истовости, которая забывает об этом. Только в результате фетишизма, той слепоте в отношении реальности, которая постигает произведение искусства, само являющееся частью этой реальности, произведение трансцендирует очарование принципа реальности как явление духовного порядка.

<Принуждение к эстетике>

В подобной перспективе эстетика оказалась не столько отсталой, сколько созревшей, готовой к немедленному применению. Искусство не испытывает потребности в том, чтобы эстетика предписывала ему свои нормы в тех случаях, когда оно чувствует себя сбившимся с пути, — пожалуй, эстетика нужна все же искусству как средство, позволяющее обрести силу рефлексии, создать которую само искусство вряд ли способно. Такие слова, как материал, форма, создание образа, легко стекающие с пера современных художников, в своем расхожем употреблении содержат что-то от цветистой, но бессодержательной фразы; излечить их от этого недуга и составляет художественно-практическую функцию эстетики. Но прежде всего она необходима для развития произведений. Если они не вырваны из контекста эпохи и не носят самодовлеющего характера, оставаясь равными самим себе, а становятся тем, чем они являются, в результате того, что их собственное бытие представляет собой становление, то они используют формы духа, посредством которых осуществляется это становление, в качестве комментария и критики. Но они остаются слабыми до тех пор, пока не обретут содержания истины, присущего произведениям. Но на это они становятся способны лишь тогда, когда дорастут до понимания необходимости эстетики. Содержание ис-

тины произведения нуждается в философии. Только в нем философия сближается с искусством или затухает в нем. Туда ведет путь осмысленной, ставшей предметом рефлексии имманентности произведений, а не чисто внешнее применение философом. Содержание истины произведений должно четко отличаться от любой, «закаченной» в нее — все равно кем, или автором, или теоретиком — философии; возникает подозрение, что и тот, и другой скоро вот уже два столетия неотделимы друг от друга¹. С другой стороны, эстетика резко выступает против притязаний филологии, достояний в остальном всяческих похвал, на то, чтобы она уверилась в сохранении истины произведений искусства. В эпоху существования непримиримых отношений между традиционной эстетикой и актуальным искусством у философской теории искусства нет иного выбора, кроме как, видоизменяя выражение Ницше, рассматривать сходящие со сцены категории как явление переходное, в определенной степени отрицая их. Воплощением актуальной эстетики остается только мотивированное и конкретное уничтожение расхожих эстетических категорий; в то же время она освобождает преображенную истину этих категорий. И если художники вынуждены прибегать к перманентной рефлексии, то ее следует лишить присущего ей характера случайности, чтобы она не выродилась в создание произвольных и дилетантских вспомогательных гипотез, в рационализацию технических приемов ремесла или в ни к чему не обязывающие декларации мировоззренческого плана о намерениях, не находя себе оправдания в художественной практике. Сегодня уже никто не может наивно доверяться технологической *parti pris* современного искусства; иначе оно целиком отдаст себя на откуп эрзацу цели — произведения — с помощью средств, технологии художественного производства, посредством которой создается произведение. Тяга к этому абсолютно «гармонирует» с устремлениями общества, поскольку цели, состоящие в разумном устройстве жизни человечества, заслонены обожествляемыми средствами, производством ради производства, полной занятостью и всем, что с этим связано. И в то время как эстетика вышла у философии из моды, наиболее передовые, продвинутые художники все сильнее ощущают ее необходимость. Булез* также наверняка ориентировался не на обычную нормативную эстетику, а на теорию искусства, детерминированную историко-философски. То, что он обозначал термином «orientation esthétique»², вернее всего было бы перевести как критическое самосознание художника. Если, как считал Гегель, время наивного искусства прошло, то оно должно сделать своим достоянием рефлексию и развить ее до такой степени, чтобы она уже не парила над искусством как нечто внешнее, чуждое ему; вот что такое сегодня эстетика. Центральной осью рассуждений Булеза явилось широко распространенное среди художников-авангардистов и разочаровавшее его мнение о том, будто снабженные надлежащим комментарием указания по применению технических приемов уже являются произведением ис-

¹ Adorno Theodor W. *Noten zur Literatur III*, 2. Aufl. Frankfurt a. M., 1966. S. 161 [*Адорно Теодор В. Заметки о литературе III*].

² эстетическая ориентация (*фр.*).

куства; главное, полагал он, состоит только в том, что делает художник, а не как и с помощью каких, пусть даже и прогрессивных, средств он хочет сделать это¹. И для Булеза это воззрение в плане современного процесса художественного творчества вполне вписывается в существующую историческую ситуацию, через которую оно опосредует антитетическое отношение к традиции, с вытекающими отсюда обязательными следствиями для художественного производства. Догматически декретированное Шёнбергом, справедливо критикованным отвлеченную, далекую от конкретного предмета эстетику, различие между теорией ремесла и эстетикой, которое было близко и понятно как художникам его поколения, так и поколения тех из них, кто был связан с «Баухаузом»*, опровергается Булезом и выводится за рамки ремесла, профессии. Теория гармонии, разработанная Шёнбергом, также смогла утвердить это положение только в результате того, что он в своей книге ограничился рассмотрением средств, которые давно уже не принадлежали ему; если бы он занялся их разработкой, то за недостатком дидактически сообщаемых профессиональных указаний и предписаний он неминуемо был бы вынужден встать на позиции эстетического умонастроения. Оно отвечает на процесс рокового старения «модерна» безмятежным спокойствием тотального технического произведения. В области чистой техники, только «внутритехнически», такую позицию вряд ли можно встретить, хотя в критике, касающейся техники, постоянно обнаруживается и момент надтехнический. То, что в настоящее время искусство, которое хоть чего-нибудь стоит, встречается в обществе, которое его только что терпит, с полным равнодушием, заражает и само искусство вирусом равнодушия, которое, вопреки всем детерминирующим факторам, может легко смениться совершенно иным настроением или вовсе исчезнуть. То, что в последнее время считается техническим критерием, уже не позволяет судить о художественном уровне произведения, зачастую переключая эту задачу на давно устаревшую категорию вкуса. Многочисленные произведения, в отношении которых вопрос о том, на что они пригодны, стал неправомерным, обязаны своим существованием, по замечанию Булеза, только абстрактному противостоянию индустрии — культуры, а не своему содержанию и не способности реализовать его. Решение, от принятия которого они уклоняются, находится лишь в компетенции эстетики, но только ставшей вровень с самыми передовыми тенденциями, но и догнавшей и перегнавшей их по силе рефлексии. От понятия вкуса, в рамках которого притязания искусства на обладание истиной готовятся найти свой бесславный конец, она должна отказаться. Всей прежней эстетике вменяется в вину то, что она, исходя в своих оценках из субъективного суждения вкуса, изначально лишает искусство возможности претендовать на обладание истиной. Гегель, с трудом принимавший это притязание и противопоставлявший искусство приятному и полезному механиз-

¹ *Boulez Pierre. Nécessité d'une orientation esthétique // Zeugnisse. Theodor W. Adorno zum sechzigsten Geburtstag, hg. v. M. Horkheimer. Frankfurt a. M., 1963. S. 334 ff. [Булез Пьер. Необходимость эстетической ориентации // Свидетельства. К 60-летию Теодора В. Адорно, под ред. М. Хоркхаймера].*

му, спрятанному внутри музыкальной шкатулки, был поэтому врагом вкуса, причем в материальных разделах эстетики ему так и не удалось преодолеть случайность оценок, выносимых на основе вкуса. К чести Канта можно отнести то, что он признавал апорию эстетической объективности и суждения вкуса. И хотя он подвергал суждение вкуса эстетическому анализу, исследуя его моменты, он в то же время рассматривал такое суждение как скрытое, объективное, пусть и не пользующееся понятиями. Тем самым он обозначил номиналистическую угрозу всякой отмеченной выразительностью эмфатической теории, не устраняемую простым усилением воли, а также сохранил моменты, в которых теория эта превышает свои возможности. Благодаря духовному движению своего предмета, которое как бы закрывало на него глаза, он способствовал осмыслению наиболее глубинных процессов искусства, которое возникло через полтора года после его смерти, — искусства, ощутя ищущего свою объективность в том, что является открытым, не задвинутым на засов. Следовало бы осуществить то, что в теориях Канта и Гегеля ждет «уплаты по векселю», выполнения данных обещаний с помощью второй рефлексии. Отказ от традиции философской эстетики должен был бы помочь этому.

<Эстетика как убежище метафизики>

Беда эстетики, являющаяся ее неотъемлемым свойством, состоит в том, что она не может быть конституирована ни «сверху», ни «снизу», ни на основе понятий, ни на базе беспонятийного опыта. Избавиться от этой дурной альтернативы ей помогает единственно осознание философией того обстоятельства, что факт и понятие не противостоят друг другу полярно, а взаимно опосредованы. Это должна вобрать в себя эстетика, так как искусство вновь нуждается в ней, с тех пор как критика показала себя настолько дезориентированной, что оказалась несостоятельной перед искусством, вынося неверные или случайные оценки. Но если она не должна быть чуждым искусству набором предписаний, как и ни на что не годной классификацией, ее нельзя представить себе иначе, как явление диалектическое; в общем и целом определение это вполне согласуется с определением диалектического метода, поскольку эстетика не успокаивается на том расколе между дедуктивным и индуктивным началом, который прочно владеет окаменевшим мышлением и которому категорически возражают самые ранние формулировки немецкого идеализма, составленные Фихте¹. Эстетике так же непозволительно отставать от философии, как и от искусства. Эстетика Гегеля, несмотря на массу важнейших обретений, столь же мало соответствует его главным работам о диа-

¹ *Fichte Johann Gottlieb*. Ausgewählte Werke in sechs Bänden, hg. von F. Medicus. Darmstadt, 1962. Bd. 3. S. 31 («Erste Einleitung in die Wissenschaftslehre») [см.: *Фихте Иоганн Готтлиб*. Избр. соч.: В 6 т. Под ред. Ф. Медикуса. Т. 3 («Первое введение в наукоучение»)].

лектике, как и прочие разделы системы, посвященные материальным моментам. Исправить этот недостаток непросто. В эстетической диалектике нельзя предполагать метафизику духа, которая у Гегеля, как и у Фихте, намеревалась поручиться за то, что единичное, с которого начинается индукция, и всеобщее, из которого делаются дедуктивные выводы, представляют собой одно и то же. То, что распалось, «растворилось» под воздействием глубоко выразительной, эмфатической философии, эстетика, даже в качестве философской дисциплины, не может вернуть к жизни. Ближе к современному состоянию вещей находится теория Канта, которая ставила своей задачей связать в эстетике сознание необходимого с сознанием трудности осуществления этого необходимого. В своем движении эстетика напоминает слепого. Она бредет ощупью во мраке, но идти ее заставляет необходимость достижения того, на что она нацелена. В этом узел всех эстетических усилий, предпринимаемых сегодня. И эстетике в известной мере удается его развязать. Ведь искусство, делая оговорку общего характера относительно своей иллюзорности, является или до самого последнего времени являлось тем, что метафизика, лишенная каких бы то ни было иллюзий и видимости, всегда лишь хотела быть. Когда Шеллинг объявил искусство органом философии, он невольно признал то, о чем обычно умалчивала или что отрицала в интересах своего самосохранения великая идеалистическая спекулятивная философия; в соответствии с этим Шеллинг, как известно, проводил собственный тезис об идентичности не столь категорически, как Гегель. Эстетическую черту, черту некоего гигантского «как если бы», обнаружил впоследствии в философии Гегеля Кьеркегор — черту эту можно было бы продемонстрировать на примере «Большой логики» вплоть до мельчайших деталей¹. Искусство — это эмпирически существующее и к тому же чувственное явление, которое таким образом определяет себя в качестве духа, как идеализм это просто утверждает о внеэстетической реальности. Наивные клише, обзывающие художника идеалистом или, в зависимости от вкуса тех, кто бранит его, дураком, апеллируя к якобы абсолютному разуму его предмета, скрывают этот опыт. Произведения искусства по самой своей природе являются духовными объективно, а вовсе не только потому, что их генезис протекал в русле духовных процессов, то есть принципиально отличных от процессов еды и питья. Современные эстетические дебаты, начало которым было положено в странах Восточного блока и которые смешивают примат закона формы как духовного феномена с идеалистическим представлением об общественной реальности, беспредметны. Только в качестве духа искусство является сопротивлением эмпирической реальности, стремящимся к определенному отрицанию существующего мирового порядка. Диалектически сконструировать искусство возможно постольку, поскольку ему внутренне присущ дух, причем оно не должно ни обладать им как неким абсолютом, ни гарантировать его присутствия. Произведения ис-

¹ Adorno Theodor W. Drei Studien zu Hegel. S. 138, 155 [Адорно Теодор В. Три исследования о Гегеле].

кусства, как бы они ни казались реально сущим, являются кристаллизацией процесса, происходящего между упомянутым духом и его «другим». Именно в этом усматривается отличие от гегелевской эстетики. В ней объективность произведения искусства переходит в свою собственную инакость (инобытие), будучи идентичной истине духа. В произведении искусства дух — это то же самое, что и тотальность, в том числе и тотальность искусства. Но после крушения генерального тезиса идеализма он представляет собой в произведениях искусства всего лишь один из моментов; он является тем, что делает произведения искусства искусством, но он никогда не действует «в одиночку», без участия противостоящих ему феноменов. Дух так же мало «пожирает» эту свою противоположность, как история мало знает произведений искусства, достигающих чистой идентичности духа и недуховных моментов. Присущий произведениям дух конститутивно нечист. Произведения, которым как будто бы удалось художественно воплотить указанную идентичность, не принадлежат к числу наиболее значительных. То, что в произведениях искусства противостоит духу, ни в коем случае не является по своим материалам и объектам природным феноменом. Оно образует в произведениях искусства лишь предельную величину, предельный параметр. Свою противоположность они несут в самих себе; их материалы сформированы заранее в ходе исторического и общественного развития, как и их художественные технологии, а гетерогенным им является в них то, что противится их единству и в чем нуждается это единство, чтобы быть чем-то большим, чем пирровой победой над тем, что не оказывает сопротивления. В этом отношении эстетическая рефлексия проявляет единство с историей искусства, которая неудержимо продвигала диссонанс в центр своего рассмотрения, вплоть до устранения всякого различия между ним и созвучием. В результате рефлексия разделяет страдание, которое в силу единства процесса рефлексии ошупью пробирается в сферу языка и не исчезает. Эстетика Гегеля отличалась от эстетики чисто формальной по ряду важнейших вопросов самым серьезным образом, ибо, несмотря на наличие в ней гармонических черт, веры в чувственную кажимость идеи, она признавала это и «приучала» искусство осознавать грозящие человеку беды и неурядицы. Тот, кто первым увидел приближение конца искусства, назвал и самый убедительный мотив его дальнейшего существования — дальнейшее существование самих бед и неурядиц, которые ждут своего выражения, — задача, которую осуществляют произведения искусства, выполняя ее за бессловесных, выступая в роли их «заместителей». Но то, что момент духа, как утверждает Гегель, имманентен произведениям искусства, говорит о том, что его нельзя отождествлять с духом, который создавал эти произведения, и даже с коллективным духом эпохи. Определение духа, присутствующего в произведении искусства, — главная задача эстетики; она тем более настоятельна, что эстетика не вправе получать категорию духа из рук философии. Common sense¹, склонный отождествлять дух произведений с тем ду-

¹ здравый смысл (англ.).

ховным началом, которое их создатели инфильтруют в них, должен достаточно быстро обнаружить, что в результате сопротивления художественного материала, с помощью его собственных постулатов, благодаря исторически современным моделям и техническим приемам, элементарным уже в силу того духа, который сокращенно и вопреки Гегелю может быть назван объективным, произведения искусства конституируются таким образом, что сведение их к субъективному духу становится несостоятельным. Это уводит вопрос о духе произведений искусства от проблемы их генезиса. Взаимоотношение между материалом и трудом, развернуто рассмотренное Гегелем на примере диалектики отношений между господином и слугой (рабом), впечатляюще воспроизводится в искусстве. Если эта глава «Феноменологии духа» воскрешает историческую фазу феодализма, то самому искусству, в силу самой его экзистенции, присущ элемент архаики. Рефлексия на эту тему неотделима от рефлексии по поводу права искусства на дальнейшее существование. Неотроглодиты знают сегодня об этом лучше, чем сознание культуры во всей его непоколебимой наивности.

<Эстетический опыт как объективное понимание>

Эстетическая теория, научившаяся трезво относиться к априористским концепциям и предупреждая об опасности роста абстракций, ареной своей деятельности избрала опыт эстетического предмета. Предмет этот не является просто объектом познания извне, он требует от теории, чтобы осознание, понимание его, безразлично, на каком уровне абстракции, она взяла на себя. В философском плане понятие понимания скомпрометировано школой Дильтея и такими категориями, как «вчувствование». Как только отказываются от такого рода теорем и требуют рассматривать понимание произведений искусства как познание, строго детерминированное их объективностью, сразу же вырастают горы трудностей. Заранее необходимо согласиться, что уж где-где, а в эстетике познание осуществляется послонно, пласт за пластом. Отнесение начала такого напластования к сфере опыта было бы актом чистого произвола. Этот процесс начинается гораздо раньше эстетического сублимирования, будучи теснейшим образом связан с живым восприятием реальности. Эстетика сохраняет родство с ним, хотя сама она становится тем, чем является, по мере того как отходит от непосредственности, до уровня которой она постоянно угрожает спуститься, напоминая поведение людей, отлученных от образования, которые, пересказывая действие какой-либо театральной пьесы или фильма, применяют перфект вместо презенса; но, лишенный всяких следов такой непосредственности, художественный опыт так же бесполезен, как и опыт, целиком исходящий из момента непосредственности. С чисто александрийской* невозмутимостью она целит мимо при-

тязаний собственного непосредственного существования, о которых заявляет всякое произведение искусства, хочет оно этого или нет. Дохудожественный опыт эстетического является, однако, ложным в том, что он отождествляет себя с произведениями искусства и противопоставляет себя им так же, как в эмпирической жизни, а иногда и в еще более значительной степени, то есть занимает именно ту позицию, согласно которой субъективизм рассматривается как орган эстетического опыта. Приближаясь к произведению искусства без применения понятийного арсенала, такой подход остается замкнутым в кругу представлений вкуса, так же криво истолковывая произведения, как и методика, использующая их не по назначению, видя в них лишь образцовый материал для упражнений в философской риторике. Мягкость всего комплекса утонченных чувств, радостно воспринимающих перспективу идентификации, оказывается несостоятельной перед жесткостью произведения искусства; но суровая, жесткая мысль обманывается в отношении момента восприятия, хотя и нельзя сказать, чтобы мысль эта была недостаточно основательной и глубокой. Дохудожественный опыт нуждается в проекции личных представлений на предмет¹, эстетический же, именно в силу априорного преобладания субъективности в нем, представляет собой движение, направленное против субъекта. Он требует чего-то вроде самоотрицания созерцающего, нуждаясь в его способности реагировать или воспринимать то, о чем говорят и о чем умалчивают эстетические объекты. Эстетический опыт прежде всего устанавливает дистанцию между созерцающими и объектом. Это находит отголосок в мысли о незаинтересованном созерцании. Обыватели и невежды те, кто в своем отношении к произведениям искусства руководствуются вопросом, смогут ли они и в какой степени встать на место персонажей, встречающихся в произведении; все отрасли индустрии культуры основываются на этом и утверждают в этой мысли своих клиентов. Чем в большей степени художественный опыт овладевает своими предметами, тем дальше он отстраняется от них; восхищение искусством не имеет ничего общего с искусством. Тем самым эстетический опыт, как это знал уже Шопенгауэр, разрушает магические чары слепой жажды самосохранения, ту модель состояния сознания, в котором Я уже не везет ни в защите своих интересов, ни, наконец, в воспроизведении самого себя. Но то обстоятельство, что если человек адекватно воспринимает развитие сюжета какого-то романа или драмы, равно как и мотивации изображаемых событий или ситуацию, изображенную на картине, то это еще не означает, что он понял эти произведения, так же очевидно, как и то, что понимание нуждается в этих моментах. Существуют точные искусствоведческие описания, даже анализы — например, известные тематические аналитические разборы музыкальных произведений, — проходящие мимо всего наиболее существенного. Ко второ-

¹ *Horkheimer Max, Adorno Theodor W. Dialektik der Aufklärung. S. 196 ff. [см.: Хоркхаймер Макс, Адорно Теодор В. Дialeктика Просвещения].*

му слою должно было бы относиться понимание интенции произведения, того, что оно хочет засвидетельствовать, «показать» о себе самом, того, что на языке традиционной эстетики называется его «идеей», как, например, виновность субъективной морали в «Дикой утке» Ибсена. Но интенция произведения не тождественна его содержанию, и ее понимание носит предварительный характер. Так, на основе подобного понимания невозможно установить, реализуется ли интенция в структуре произведения; доводит ли его образная система до конца ту игру сил, а зачастую и антагонистических противоречий, которые властвуют в произведениях искусства объективно, по ту сторону их интенций. Кроме того, понимание интенции еще не схватывает содержания истины произведений. Поэтому всякое понимание произведений по самой сути своей, а не только в силу случайностей биографии представляет собой процесс, а никоим образом не то пресловутое переживание, которому, словно по мановению волшебной палочки, все удается, все становится ясно и понятно и которое тем не менее стоит перед исследуемым предметом, словно дурак, ничего не понимая в нем. Идеей понимания является то, что в результате полного постижения произведения искусства его содержание воспринимается как явление духовное. Это касается как отношения произведения к материалу, формальному проявлению и интенции, так и его собственной истины или ложности, согласно специфической логике произведений искусства, которая учит различать в них истинное и ложное. Понятными произведения искусства становятся лишь тогда, когда процесс их постижения достигает альтернативы между истинным и неистинным или, в качестве предварительной стадии, альтернативы между правильным и ложным. Критика подходит к эстетическому опыту не с чисто внешней стороны, она имманентна ему. Рассматривать произведение искусства как воплощение истины — значит связывать его с его истиной, ибо нет ни одного произведения, которое не участвовало бы в неистинном вне его, в старой как мир неистине. Эстетика, которая не ориентируется в своем движении на истину, становится бессильной решить свою задачу; чаще всего она обретает «кулинарный», чисто вкусовой характер. Поскольку для произведений искусства момент истины имеет существенно важное значение, они принимают участие в познании и тем самым способствуют установлению обоснованного отношения к ним. Отдать их во власть иррациональности — значит совершить кощунство по отношению к тому высокому, что есть в них, прикрываясь тем предлогом, будто это делается во имя более высоких задач и интересов. Познание произведений искусства соответствует их собственной познающей «натуре» — они являются таким способом познания, который не состоит в познании объекта. Такая парадоксальность присуща и художественному опыту. Средством его является безусловная, сама собой разумеющаяся понятность непонятого. Так поступают художники; в этом объективная причина частой апокрифичности и беспомощности их теорий. Задача философии искусства заключается не только в том, что-

бы до конца объяснить момент непонятного, как это почти неизбежно пыталась сделать умозрительная философия, но и понять саму непонятность. Она сохраняется как характерный признак предмета; только это удерживает философию искусства от насилия над ним. Вопрос о доступности пониманию приобретает исключительную остроту в отношении современного художественного производства. Ведь эта категория, при условии, что понимание не должно быть передоверено субъекту и обречено на релятивизм оценок, постулирует наличие в произведении искусства объективно доступных пониманию моментов. Если произведение ставит своей задачей выражение недоступности пониманию и под знаком ее отбрасывает все, что в нем есть доступного пониманию, то унаследованная от прошлого, традиционная иерархия понимания рушится. Ее место занимает рефлексия относительно загадочного характера искусства. Но именно так называемая литература абсурда — это общее, собирательное понятие охватывало слишком много гетерогенных явлений, чтобы оно было способно на что-то большее, чем на непонимание возможности быстрого понимания, — показала, что понимание, смысл и содержание не являются эквивалентными. Отсутствие смысла становится интенцией; впрочем, не везде с одинаковыми последствиями; просмотрев такую, например, пьесу, как «Носорог» Ионеско, вопреки предположению, будто человеческий рассудок в состоянии допустить превращение людей в носорогов, можно сделать вполне ясный вывод о наличии в ней того, что раньше называли бы идеей, — она заключается в сопротивлении бессмысленному словоизлиянию, напоминающему мычание или блянье, а также стандартизированному сознанию, причем оказывать такое сопротивление в меньшей степени способно благополучно функционирующее Я успешно приспособившихся, чем те, кто не во всем согласен с господствующей в обществе целенаправленной рациональностью. Интенция, предполагающая утверждение радикального абсурда, могла быть порождением художественной потребности перенести состояние метафизической бессмысленности в отказывающийся от смысла язык искусства, что отражало полемику с Сартром, который чисто субъективно соотносил этот метафизический опыт с произведением. Негативное метафизическое содержание у Беккета воздействует с помощью формы на сочиняемое произведение. Но тем самым произведение не становится просто непонятным; обоснованный отказ его создателя выступить с объяснениями содержащихся в нем якобы символов продолжает практически повсеместно упраздненную эстетическую традицию. Между негативностью метафизического содержания и сокрытием, «затемнением» содержания эстетического существует отношение, а не идентичность, не тождественность. Метафизическое отрицание больше не допускает эстетической формы, которая оказывала бы влияние на метафизическое утверждение и которая может стать как бы эстетическим содержанием, чтобы определять форму.

<Имманентный произведению анализ и эстетическая теория>

Понятие художественного опыта, которое берет на вооружение эстетика и которое в силу стремления к пониманию находится в непримиримом противоречии с принципами позитивизма, в то же время никоим образом не совпадает с получившим широкое распространение понятием имманентного произведению, художественно-имманентного анализа. Анализ этот, в отличие от филологии представляющийся совершенно естественным, само собой разумеющимся для художественного опыта, без всякого сомнения знаменует решающий прогресс в науке. Целые отрасли искусствоведения, как, например, та, что изучала музыку чисто академически, не как живой организм, а шаблонно и формально, очнулись от своей фарисейской летаргии лишь после того, как смогли подняться до овладения этим методом, перестав, как прежде, заниматься всем, чем угодно, только не изучением структурных вопросов произведений искусства. Но, адаптируясь к науке, художественно-имманентный анализ, посредством которого наука намеревалась излечиться от своей глухоты к искусству, сам приобрел черты позитивизма, за рамки которого он стремился выйти. Та решительность, с которой этот анализ сконцентрировал все свое внимание строго на предмете, облегчает отказ от всего того, чего нет в наличии, чего не существует в произведении, являющемся фактом второй степени. И в области музыки мотивационно-тематический анализ, оказывающийся очень полезным средством против пустой и глупой болтовни, часто страдает ложной уверенностью в том, будто, разлагая произведение на основные материальные компоненты и их модификации, он понял то, что впоследствии, оставшись непонятным и в полном соответствии со столь аскетическим подходом, охотно отдавалось на откуп дурной иррациональности. Художественно-имманентное рассмотрение не так уж далеко ушло от ограниченного, узкого кустарничества, хотя бы полученные им сведения и поддавались в большинстве случаев имманентной коррекции, как недостаточная в техническом отношении информация. Философская эстетика, непосредственно соприкасающаяся с идеей художественно-имманентного анализа, все же осуществляет свои исследования в тех областях, куда этот анализ не проникает. Ее вторая рефлексия должна отбросить те содержательные моменты, на которые наталкивается этот анализ, и с помощью резкой критики проникнуть в содержание истины. Диапазон художественно-имманентного анализа, замкнутого в самом себе, ограничен, сужен, что, разумеется, вызвано еще и стремлением отстраниться от общественной точки зрения на искусство, не дать ей повлиять на результаты анализа. То, что искусство, с одной стороны, является обособленной сферой, противостоящей обществу, а с другой — носит общественный характер, является законом для опыта его познания. Тот, кто постигает в искусстве лишь его мате-

риально-содержательную сторону, хвастливо называя это эстетикой, обыватель и невежда, ничего не смыслящий в искусстве, тогда как тот, кто воспринимает искусство только как искусство, делая это некоей прерогативой, лишает себя возможности познать его содержание. Ведь содержание, в свою очередь, не может целиком превратиться в искусство, если не хочет уподобить его тавтологии. Способ рассмотрения, ограничивающийся этим, не в состоянии постичь произведение искусства. Внутренняя структура произведения нуждается, пусть в очень значительной степени и опосредованно, в том, что не является искусством.

<К диалектике эстетического опыта>

Один лишь опыт не является достаточным источником эстетического права, поскольку он изначально ограничен в историко-философском плане. И там, где опыт переступает эту границу, он приходит в упадок, опускаясь до уровня оценок, опирающихся на принцип вчувствования. Многочисленные произведения искусства прошлого, в том числе и приобретшие громкую известность, уже невозможно познать непосредственно — фикция такой непосредственности не в состоянии сделать это. Если верно утверждение, что темп исторического развития в соответствии с законом геометрической прогрессии возрастает, то в этот процесс втягиваются уже те произведения искусства, которые исторически отстают от нас не так далеко. Они несут с собой упорно сохраняемую видимость спонтанно доступного, которую необходимо разрушить, чтобы сделать возможным их познание. Находясь в состоянии непознаваемости, произведения искусства являются архаичными. Эта граница не является жестко установленной и непрерывной; скорее она носит прерывистый, динамичный характер и в результате происходящего через нее *correspondance*¹ может размываться. В качестве опыта познания непознаваемого выступает архаика. Однако граница познаваемости вынуждает исходить из материала современности. Во всяком случае, только современность проливает свет на прошедшее, тогда как академический подход, склонный ограничиваться прошлым, отстраняется от анализа современности и в то же время, нарушая дистанцию, совершает насилие над безвозвратно ушедшим прошлым. Но в конце концов искусство, хотя и не приемлет общества в крайне резкой форме, все же обладает социально-общественной природой, оставаясь непонятым там, где эту природу недопонимают². Отсюда художественный опыт лишается своей прерогативы. Вина за это лежит на методике исследования, бродящей, подобно блуждающему огоньку, между категориями. В процессе этого движения художественный опыт выходит из собственных

¹ здесь: сообщение (фр.).

² Adorno Theodor W. *Noten zur Literatur I*, 6. Aufl. Frankfurt a. M., 1968. S. 73 ff. [Адорно Теодор В. Заметки о литературе I].

рамком вследствие противоречия, состоящего в том, что конститутивная имманентность эстетической сферы также является идеологией, которая выхолащивает ее. Эстетический опыт должен переступить через самого себя. Он проходит через крайности и не оседает мирно в дурной середине. Он не отказывается от философских мотивов, которые он трансформирует, вместо того чтобы делать из них выводы, как и не изгоняет из себя с помощью заклиний, словно злого духа, общественный момент. То, что человек, не понимающий так называемых чисто музыкальных моментов какой-либо симфонии Бетховена, не дорос до нее так же, как и тот, кто не слышит в ней эха Великой французской революции¹, а также то, что оба эти момента опосредуются в рамках эстетического феномена, — все это составляет тематический диапазон философской эстетики, столь же труднодоступный, сколь и не терпящий отлагательства с его изучением. Не один лишь опыт, но и насыщенная им мысль стала вровень с этим феноменом, будучи способной осознать его. Эстетика подходит к исследованию эстетических феноменов, опираясь на понятия. С процессом познания искусства связано сознание имманентного ему антагонизма между внешним и внутренним. Описания эстетического опыта, теории и оценок недостаточно. Когда возникает потребность в опыте произведения, а не только в приближающейся к ним мысли, ни одно произведение искусства не предстает перед исследователем в своей непосредственной данности адекватно; ни одно из них невозможно понять только из него самого. Все они в равной степени являются и феноменом, сформировавшимся в силу собственной логики и собственного внутреннего развития, и моментами взаимодействия духа и общества. Оба эти момента невозможно аккуратно отделить друг от друга, как это принято в научном обиходе. В создании имманентной произведению согласованности участвует правильное сознание, отражающее внешние явления и факторы; духовное и социальное положение произведения формируется только в процессе его внутренней кристаллизации. Нет ничего художественно истинного, чья истина не оправдывалась бы путем распространения на другие сферы; нет ни одного произведения искусства с правильным сознанием, которое не оправдывало бы себя, не доказывало бы свою пригодность в соответствии со своим эстетическим качеством. Китч, распространяемый в странах Восточного блока, кое-что говорит о неистине политических притязаний на то, что там общество обрело необходимую ему истину. Если моделью эстетического понимания является тот образ действий, который осуществляется в рамках произведения искусства, если понимание оказывается под угрозой, как только сознание «выскакивает» из зоны исследования, то понимание, несмотря ни на что, все же должно сохранять подвижность, чтобы постоянно как бы находиться и внутри, и снаружи объекта, вопреки тому сопротивлению, которое

¹ *Adorno Theodor W.* Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. 2. Aufl. Reinbek, 1968, S. 226 [*Адорно Теодор В.* Введение в социологию музыки. Двенадцать теоретических лекций].

встречает такая мобильность мысли. Тому, кто находится «внутри», искусство не откроет глаза; тот, кто находится только «вовне», «снаружи», неизбежно фальсифицирует результаты исследования из-за недостаточного приближения к произведениям искусства, «вживания» в них. Но тем не менее эстетика не просто бродит между двумя этими точками зрения, повинувшись свободному полету своей «рапсодической» фантазии, когда она выявляет их тесную взаимосвязь на материале исследуемого предмета.

<Всеобщее и особенное>

Как только эстетическое рассмотрение занимает позицию вне произведения искусства, буржуазное сознание начинает подозревать его в отсутствии художественного чутья, в непонимании искусства, тем более что само оно имеет обыкновение «топтаться» в своем отношении к произведениям искусства «снаружи», кружа вокруг них. Следовало бы вспомнить и о подозрении насчет того, что художественный опыт в целом носит далеко не столь непосредственный характер, как это было бы по вкусу официальной религии искусства. Любой опыт произведения искусства связан с его средой, его «атмосферой», с его значением, с его местом в буквальном и переносном смысле слова. Чересчур рьяная наивность, не желающая, чтобы произведение заговорило, отрицает лишь то, что для нее священо. В действительности же всякое произведение, в том числе и герметическое, вырывается с помощью своего формального языка из своей монадологической замкнутости. Всякое произведение, чтобы стать понятным, нуждается в мысли, как всегда рудиментарной, и, поскольку мысль не поддается отмене, нуждается, собственно, и в философии как в способе мышления, как в «думающем» поведении, которое не прекращается в соответствии с предписаниями, устанавливающими порядок разделения труда. В силу всеобщности мысли любая требуемая произведением искусства рефлексия в то же время является и рефлексией чисто внешней, идущей извне; о плодотворности ее усилий можно судить лишь по тому, насколько она раскрыла «внутри» произведения. Идея эстетики преследует цель извлечения искусства с помощью теории от очерствелости и закостенелости, опасности, угрожающей ему вследствие неизбежного разделения труда. Понимание произведений искусства — это процесс, протекающий отнюдь не $\chi\omega\rho\acute{\iota}\varsigma$ ¹ по отношению к их объяснению; объяснению не генетическому, а связанному с их структурой и содержанием, как бы ни отличались друг от друга объяснение и понимание. С пониманием так же тесно, как и не объясняющий пласт спонтанного восприятия, связан и пласт объясняющий; понимание выходит за рамки традиционного художественного чутья. Объяснение, вольно или невольно, включает также соотнесение нового и незнакомого со знакомым, хотя все

¹ отдельно, порознь, поимомо (греч.).

самое лучшее, что есть в произведениях, сопротивляется этому. Без такого сведения, совершающего кощунство в отношении произведений искусства, они не смогли бы выжить. Глубинная сущность произведений, их непостижимое ограничивается идентифицирующими актами, постижением, в результате которого оно фальсифицируется, представляя в виде знакомого и старого. В этом плане жизнь самих произведений полна противоречий. Эстетике следует осознать эту парадоксальность, она не должна действовать так, будто ее выступление против традиции означает отказ от использования рациональных средств. Она существует в окружении общих понятий еще в тот период, когда искусство стоит на радикально номиналистских позициях, несмотря на наличие утопии об особенном, которая свойственна эстетике так же, как и искусству. Это не только ее субъективная беда, здесь наличествует и свое *fundamentum in re*¹. Если в опыте реального собственно опосредованным является всеобщее, то в искусстве им является особенное; если в формулировке Канта неэстетическое познание задавалось вопросом о возможности всеобщего суждения, то любое произведение искусства задается вопросом о том, каким образом в условиях господства всеобщего возможно особенное. Это связывает эстетику, как бы мало ее метод ни подпадал под абстрактное понятие, с понятиями, разумеется, такими, чей телос (цель) — особенное. Уж где-где, а в эстетике теория Гегеля о движении понятия находит свое полное оправдание и подтверждение; она имеет дело с взаимовлиянием и взаимодействием всеобщего и особенного, которое не приписывает особенному всеобщее извне, как явление чисто внешнее, а отыскивает его в силовых центрах особенного. Всеобщее — это скандальное явление в искусстве, притча во языцех, — становясь тем, что оно есть, искусство не может быть тем, чем оно хочет стать. Индивидуации, ее собственному закону, посредством всеобщего установлены определенные границы. Искусство выводит и в то же время никуда не выводит, мир, который оно отражает, остается таким, какой он есть, поскольку он всего лишь отражается искусством. Еще дада, в качестве указующего жеста, в который превращается слово, стремящееся отрясти с себя свою понятийность, было таким же всеобщим, как и повторяемое ребенком указательное местоимение, избранное дадаизмом в качестве своего девиза. И хотя искусство мечтает об абсолютно монадологическом состоянии, оно, на свое и счастье и несчастье, пронизано элементами всеобщего. Оно должно покинуть пункт абсолютного *тобе ти*, в который оно вынуждено вжиматься. Это объективно установило временные границы экспрессионизма; искусство перешагнуло бы его и двинулось бы дальше и в том случае, если бы художники с меньшей готовностью приспособивались; они отступили вспять, в доэкспрессионистскую эпоху, оказавшись позади экспрессионизма. Как бы ни старались, охваченные полемическим задором, произведения искусства, исходя из сути своей конкретизации, устранить всеобщее — жанр, тип, идиому, формулу, изгнанное сохраняется в них благодаря его отрицанию; такое положение дел носит конститутивный характер для современного искусства.

¹ объективное обоснование (лат.).

<Критика феноменологического исследования происхождения>

Вглядывание в жизнь всеобщего в кругу специфической конкретики тем не менее выталкивает всеобщность за рамки той видности статичного в-себе-бытия, которая несла основной груз вины за стерильность эстетической теории. Критика инвариантов не просто отрицает их, а рассматривает в их собственной вариантности. Эстетика обращается со своим предметом не как с неким прафеноменом. Феноменология и ее преемники предлагают эстетике свои услуги, поскольку они, как того и следовало бы требовать от эстетики, в равной степени отвергают и методичку, исследующую произведения искусства «сверху», и методичку, изучающую их «снизу». Она, как эстетика искусства, хотела бы не развивать концепцию искусства из ее философского понятия, не подниматься к ней путем сравнительной абстракции, а просто сказать, что это такое. Иными словами, сказать, какова природа происхождения искусства, каков критерий его истинности и неистинности. Но то, что «выглядывает» из искусства, словно по мановению волшебной палочки, остается крайне скупым, крайне незначительным, давая очень мало для выявления художественных особенностей того или иного произведения. Тот, кто хочет большего, должен обратиться к материально-предметной стороне дела, несовместимой с требованиями чистой сущности. Феноменология искусства разбивается о предпосылку беспредпосылочности. Искусство насмехается над попытками заставить его присягнуть на верность чистой сущности. Искусство уже не то, каким оно было когда-то, оно таково, каким стало в ходе развития. Насколько мало продуктивен вопрос об индивидуальном происхождении произведений искусства, настолько же мало перспективно заниматься вопросом об их происхождении с точки зрения собственного смысла искусства. То, что искусство вырвалось на свободу, для него не случайность, а закон. Оно никогда не отвечало полностью определениям своего чистого понятия и тяготеет ими, стремясь сбросить с себя эту «цепь»; согласно Валери, самые чистые произведения искусства никогда не бывают самыми лучшими. Те, кто пытался свести искусство к таким прафеноменам художественного поведения, как инстинкт подражания, потребность выражения, магические образы, попадали в сферу частного и произвольного. Эти моменты играют определенную роль, входят в искусство, выживают в нем; но ни один из них не является в полной мере искусством. Эстетика не должна «выезжать» на бесполезную охоту за прасущностями (Urwesen) искусства, ее задача — осмыслить такого рода феномены в историческом контексте. Ни одна изолированная частная категория не содержит в себе идеи искусства. Идея искусства — это самодвижущийся, саморазвивающийся синдром. В высшей степе-

ни внутренне посредованная, она нуждается в опосредовании мыслью (*denkende Vermittlung*); только она одна, а не выдающее себя за нечто принципиально новое воззрение находит свое воплощение в конкретном понятии¹.

<Отношение к гегелевской эстетике>

Центральный эстетический принцип Гегеля, принцип прекрасного как чувственной видимости идеи, исходит из предпосылки, что ее понятие есть понятие абсолютного духа. Только если были бы удовлетворены тотальные притязания этого духа и философия смогла воплотить идею абсолютного в понятии, этот принцип возымел бы силу. На той стадии исторического развития, когда представление о реальности разума обернулось кровавой насмешкой, гегелевская трактовка, несмотря на все богатство содержащихся в ней глубоко верных находок и открытий, поблекла, превратившись в чисто утешительную концепцию. Если его концепция удачно связала историю с истиной, то ее собственную истину оказалось невозможным застраховать от исторической неудачи. Думается все же, что критика, высказанная Гегелем в адрес Канта, справедлива и по сей день. Прекрасное, представляющее собой нечто большее, чем сады из тисовых деревьев, — это не просто формальный феномен, восходящий к функциям субъективных представлений, основу его следует искать в объекте. Но усилия, направленные Гегелем на осуществление этой задачи, закончились ничем, поскольку в целом он необоснованно постулировал метафизическую идентичность, тождественность субъекта и объекта. Не случайной несостоятельностью отдельных мыслителей, а указанной апорией обусловлено то обстоятельство, что сегодня философские интерпретации литературных произведений именно там, где они возвышают букву и дух поэзии до мифологического уровня, не проникают в структуру подлежащих интерпретации произведений, предпочитая рассматривать их как арену для демонстрации философских тезисов, — прикладная философия, априори фатальное явление, не «вычитывает» из произведений, у которых она заимствует видимость конкретности, ничего, кроме самой себя. Если эстетическая объективность, в рамках которой категория прекрасного является лишь одним из моментов, остается канонической для всякой обоснованной и убедительной рефлексии, то она, эта рефлексия, уже не принадлежит к подчиненным эстетике понятийным структурам и, являясь одновременно и несомненной, и ненадежной, становится странно «парящей», не до конца осуществленной, сомнительной. Рефлексия целиком принадлежит только к области анализа материально-предметных момен-

¹ *Adorno Theodor W. Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik // Filosofia dell' arte. Roma u. Milano, 1953 (Archivio di filosofia, ed. E. Castelli). S. 5 ff. [Adorno Теодор В. О современном отношении между философией и музыкой].*

тов, в опыт которых вносится сила философской спекуляции, не опирающейся на устойчивые исходные положения. Эстетические теории философской спекуляции не следует консервировать как образовательную ценность, но и нельзя отбрасывать, в конце концов, ради мнимой непосредственности художественного опыта — в нем в скрытой форме уже содержится то осознание искусства, то есть, собственно говоря, философия, от которой люди мечтают отвлечься путем наивного созерцания произведений. Искусство существует только в среде уже развитого языка искусства, а не на *tabula rasa* субъекта и его так называемых переживаний. Поэтому хотя переживания и неизбежны, они отнюдь не являются последним источником обоснования эстетического познания. Именно несводимые к субъекту, не обретаемые путем чистой непосредственности моменты искусства нуждаются в сознании и тем самым в философии. Философия присуща всякому эстетическому опыту, если только он не является чуждым искусству, варварским. Искусство ждет собственного истолкования. Оно методично осуществляется в процессе конфронтации исторически сложившихся, традиционных категорий и моментов эстетической теории с художественным опытом, который оба они стараются взаимно урегулировать.

<Открытый характер эстетики; эстетика формы и содержания (I)>

Эстетика Гегеля ясно представляет себе, что необходимо сделать. Однако его дедуктивная система мешает целиком погрузиться в изучение предметов, хотя сама последовательно постулирует такое погружение. Гегелевская теория «нанимает» на работу мысль, но при этом уже не считает ее ответы обязательными для себя. Если наиболее крупные, наиболее значительные эстетические концепции — концепции Канта и Гегеля — явились плодами теоретических систем, то крах этих систем привел к упадку указанных концепций, хотя и не уничтожил их полностью. Эстетика не развивается в непрерывном континууме научного мышления. Тесно связанные с философией отдельные эстетики не терпят общей формулы в качестве своей истины; скорее ее следует искать в их конфликте друг с другом. Необходимо отказаться от ученой иллюзии, будто эстетика унаследовала свои проблемы от «другого» и теперь мирно продолжает работать над ними. Если идея объективности остается каноном всякой основательной и убедительной рефлексии, то она, рефлексия, осуществляется в рамках противоречия, внутренне присущего всякому эстетическому созданию, равно как и противоречия, существующего в отношениях философских идей друг с другом. То, что эстетика, чтобы не быть просто пустопорожней болтовней, стремится в открытые, незамкнутые сферы, обязывает ее пожертвовать всякой позаимствованной у науки надежностью, всякой гарантией; никто не высказался на этот счет более откровенно, чем прагматик Дьюи. Поскольку эстетика должна не оценивать искусство «сверху вниз» и чисто внешне, а способ-

ствовать тому, чтобы внутренние тенденции искусства поднялись до уровня теоретического сознания, она не может «поселиться» в зоне безопасности, которая показывает, что любое произведение, хоть в какой-то мере самодостаточное и довольное самим собой, лживо. В произведениях искусства, даже в тех его творениях, которые испытали высочайший творческий взлет, продолжает сказываться все то, чему обучался нерадивый адепт музыки, не попадавший пальцами на нужные клавиши и карандашом отмечавший те места, где он сфальшивил; открытость произведений искусства, их критическое отношение к уже установившемуся, официально признанному, отчего зависит их качество, подразумевает возможность полного провала, творческой неудачи, и эстетика, как только она обманывается на этот счет благодаря собственной форме, отчуждается от своего предмета. То, что ни один художник не знает наверняка, получится ли что-то из того, что он делает, все его везение и все его страхи, абсолютно неведомые привычному самосознанию науки, субъективно указывают на объективное обстоятельство, незащищенность, скрытость всякого искусства. Выражением ее является точка зрения, согласно которой совершенные произведения искусства вряд ли вообще могут существовать. Эстетика должна связывать такую неприкрытость, незащищенность своего объекта с притязаниями на его и свою собственную объективность. Терроризируемая идеалом научности, эстетика «отщипывается» от такой парадоксальности; но она тем не менее является ее жизненно важным элементом. Может быть, можно объяснить отношение между определенностью и открытостью в ней тем, что путей опыта и идей, ведущих к пониманию произведений искусства, бесчисленное множество, но что все они сходятся тем не менее в содержании истины. Художественной практике, которой теория должна была бы следовать гораздо более твердо и последовательно, чем это обычно принято, все это хорошо известно. Так, ведущий исполнитель, играющий первую скрипку в скрипичном квартете, во время репетиций сказал одному музыканту, который активно содействовал подготовке концерта, но сам не выступал, что он может и должен высказывать свои критические замечания и предложения, если что-то бросилось ему в глаза; такое наблюдение, если оно дает положительные результаты, в ходе дальнейшей работы приведет в конечном счете к тому же самому, к правильной интерпретации. Даже принципиально противоположные подходы оправданы в эстетике, как, например, подход, опирающийся на исследования формы, и подход, основанный на изучении относительно ярко выраженных материально-содержательных слоев. До самого последнего времени все изменения эстетического поведения, как одного из видов поведения субъекта, имели свою предметную сторону; во всех них выявились предметные слои, открытые искусством, адаптировавшиеся к нему, тогда как другие отмерли. К фазе, в которой предметная живопись отмерла, еще на стадии кубизма, путь к произведениям вел с предметной стороны так же, как и со стороны чистой формы. Свидетельством тому работы Аби Варбурга и его школы. Методы мотивационного анализа, какие применял Бенъямин при

исследовании творчества Бодлера, могут при известных условиях эстетически, то есть в связи со специфическими вопросами формы, оказаться более продуктивными, чем официально признанный и внешне более близкий к искусству формальный анализ. Он, правда, намного опережал и опережает ограниченный, узкий историзм. Но по мере того как он изымает понятие формы из диалектики отношений с его «другим», ему угрожает опасность стагнации, закоснелости, окаменелости. Гегель, находящийся на противоположном полюсе, не избегал опасности такой петрификации¹. То, что в нем так высоко ценил его заклятый враг Кьеркегор, тот акцент, который Гегель делал на содержании, меньше внимания уделял форме, свидетельствует не только о протесте против пустой и равнодушной игры, но и о связи искусства с истиной, которая была для него основой всего. В то же время он подверг переоценке материальное содержание произведений искусства за пределами их диалектических отношений с формой. Тем самым в эстетику Гегеля проникло чуждое искусству, обывательски-невежественное отношение, то, что впоследствии вновь вернулось в виде эстетики диамата, которая так же мало сомневалась относительно этого, как и Маркс, ставший для нее воплощением рока. Правда, догегелевская, как и кантовская, эстетика еще не выражает глубоко произведение как таковое. Она рассматривает его как некое сублимированное средство наслаждения. Однако акцент, который Кант делает на формальных компонентах, посредством которых искусство вообще только и становится искусством, оказывает больше чести содержанию истины искусства, чем позиция Гегеля, который считает это содержание самодостаточным явлением, возникшим само по себе, а не развившимся из самого искусства. Моменты формы, как моменты сублимации, в отличие от того характера, который они приобретают в теории Гегеля, так же проникнуты духом *dix-huitième*², как и более передовое искусство, «модерн»; формализм, возникновение которого справедливо связывают с именем Канта, и через два столетия после него стал провокационно-подстрекательским лозунгом антиинтеллектуальной реакции. Несмотря на это, нельзя не признать слаботи основного тезиса кантовской эстетики и «по эту сторону» спора вокруг формальной и так называемой содержательной эстетики. Она связана с отношением этого подхода к специфическим содержательным моментам критики способности эстетического суждения. По аналогии с теорией познания Кант ищет, как нечто само собой разумеющееся, субъективно-трансцендентальное обоснование для того, что он, в полном соответствии со стилем восемнадцатого века, назвал «чувством прекрасного». Согласно положениям «Критики чистого разума», артефакты являются рукотворными созданиями, относящимися к сфере объектов, образующими слой, лежащий поверх трансцендентальной проблематики. Таким образом, уже в учении Канта теория искусства возможна как теория объектов и в то же время как

¹ окаменение (*греч., лат.*).

² восемнадцатый век (*фр.*).

теория историческая. Позиция субъективности по отношению к искусству не является, как это полагал Кант, результатом реакции на произведения, а изначально представляет собой момент их собственной объективности, благодаря чему предметы искусства и отличаются от других вещей. Субъект содержится в их форме и в их содержании; только появление его носит вторичный и довольно случайный характер, в зависимости от того, как люди отреагируют на него. Искусство, разумеется, ссылается на то состояние, в котором между предметом и реакцией на него еще не властвует четкая дихотомия; это ведет к отрицанию априорности форм реакции, являющихся, в свою очередь, коррелятом реального опредмечивания. Если в искусстве и в эстетике, как и в жизненной практике общества, утверждается преобладание производства над восприятием, то это подразумевает критику традиционного, наивно эстетического субъективизма. Следует не возвращаться к переживанию, творческому человеку и тому подобным вещам, а осмысливать искусство в соответствии с объективно развивающимися закономерностями производства. На этом следует настаивать тем более энергично, что обозначенная Гегелем проблематика разбухших произведением аффектов благодаря ее культивированию разрослась до невообразимых размеров. Контексты субъективного воздействия часто по воле индустрии культуры обращаются против того, что вообще вызывает реакцию. С другой стороны, произведения, в ответ на это, все больше уходят в себя, замыкаясь в рамках собственной структуры, способствуя тем самым непредвиденности, случайности эффекта, тогда как временами между произведением и его восприятием возникала гармония, то есть некоторая пропорция в их взаимоотношениях. Художественный опыт требует в соответствии с этим познающего, а не аффективного поведения в отношении произведений; субъект «сидит» в них и в их развитии, являясь их моментом; поскольку он входит в них извне и не подчиняется установленной ими дисциплине, то он чужд искусству и представляет собой законный объект социологии.

<Эстетика формы и содержания (II); нормы и принципы>

Сегодня эстетике следовало бы подняться над различиями между взглядами Канта и Гегеля, не пытаясь сгладить разделяющие их противоречия посредством синтеза. Кантовское понятие удовольствия, чувства приятного, доставляемого формой, отстало от реального эстетического опыта и уже не подлежит восстановлению. Учение Гегеля о содержании слишком грубо и прямолинейно. Музыка обладает вполне определенным содержанием, в ней содержится все то, что в ней происходит, и все же она насмехается над той содержательностью, какой ее видел Гегель. Его субъективизм настолько тотален, его дух настолько всеобъемлющ, что его отличие от его «другого» и тем

самым определением этого «другого» не приобретает в эстетике Гегеля достаточно большого значения. Поскольку для Гегеля все существующее проявляет себя как субъект, специфика этого субъекта, дух как момент произведений искусства хиреет, приходит в упадок и склоняется перед материально-содержательным моментом «по эту сторону» диалектики. Нельзя не упрекнуть Гегеля в том, что в эстетике он, несмотря на великолепнейшую проницательность и глубокое понимание, увяз и запутался в им же критикуемой рефлексивной философии. Он, вопреки своей собственной концепции, следует примитивному представлению, согласно которому содержание или материал формируется эстетическим субъектом или даже, как говорится, «обрабатывается» им; но и без того он любит с помощью рефлексии пустить в ход примитивные представления, чтобы направить их против рефлексии. По Гегелю, именно в произведении искусства содержание и материал одновременно являются уже и субъектом. Произведение становится объективным, «другим» исключительно благодаря их собственной субъективности. Ведь субъект опосредуется в себе объективно; в силу художественного формообразования проявляется его собственное — скрытое — объективное содержание. Никакое иное представление о содержании искусства не является обоснованным; официальная марксистская эстетика так же мало понимала в диалектике, как и в искусстве. Форма опосредуется в себе содержанием, причем не так, будто она присуща только гетерогенному ей, а содержание — формой; одно отличается от другого даже в процессе опосредования, но имманентное содержание произведений искусства, их материал и его движение в корне отличны от содержания, которое может быть заменено другим, от фабулы пьесы или сюжета картины, которые Гегель с безмятежной наивностью отождествляет с содержанием. И он, и Кант интересуются эстетическими феноменами; первый — их глубиной и полнотой, второй — тем специфически эстетическим, что есть в них. Содержание картины — это не только то, что она изображает, а все те цветовые элементы, структуры, отношения, которые содержатся в ней; например, содержанием музыкального произведения, по выражению Шёнберга, является история какой-либо темы. Сюда же в качестве момента может быть отнесен и предмет, а в литературе также действие или история, о которой ведется рассказ; но в не меньшей степени и то, что со всем этим происходит в произведении, посредством чего оно организуется и изменяется. Форму и содержание нельзя смешивать, но их необходимо освободить от разделяющего их косного и не удовлетворяющего ни одну из сторон, ни один из «полюсов» антагонизма. Выводы Бруно Либрукса, пришедшего к мысли о том, что политика и философия права у Гегеля в большей степени связаны с его «Логикой», чем с посвященными этим конкретным дисциплинам лекциями и работами, распространяются и на его эстетику — ее сначала следовало бы «подтолкнуть» в сторону неограниченной, необуженной диалектики. Гегелевская «Логика» в начале своей второй части развивает положение, согласно которому рефлексивные категории в свое время возникли, прошли определенный

путь развития и становления и, несмотря на все это, тем не менее имеют силу, общепризнанное значение; Ницше в «Сумерках идолов» в том же духе демонтировал миф о том, будто ничто ставшее не может быть истинным. Именно этим примерам должна была бы следовать эстетика. То, что утверждается в ней как вечная норма, брэнно и преходяще как ставшее, развившееся, безнадежно устаревшее в силу собственных притязаний на непреходящее свое бытие, вечность, неизбывность. Но вопреки этому возникающие из исторического движения, актуальные требования и нормы не являются случайными и необязательными к исполнению, они в силу их исторического содержания — объективны; то, что в эстетике эфемерно, составляет ее прочную основу, ее скелет. Объективность исторического содержания эстетики исторична не как неизбежно порождаемая движением истории, а как охватываемая своей собственной формой. Эстетика не развивается, не движется и не изменяется в истории, как это принято считать согласно тривиальным представлениям — история имманентна ее содержанию истины. Поэтому историко-философский анализ ситуации должен в буквальном смысле слова вытащить на свет божий то, что рассматривалось как эстетическая априорность. Лозунги, формулируемые на основе изучения конкретной ситуации, более объективны, чем общие нормы, перед которыми лозунги эти, согласно заведенному в философии этикету, должны ощущать свою ответственность; может быть, следовало бы показать, что содержание истины громких эстетических манифестов или созданных в соответствии с ними произведений пришло на смену тому, что до этого осуществляла философская эстетика. Давно назрела необходимость в эстетике, которая была бы самосознанием такого содержания истины, присущего явлениям, в высшей степени отражающим запросы своего времени. Это, разумеется, требует, в виде контрапункта к анализу ситуации, конфронтации традиционных эстетических категорий с этим анализом; лишь он один соотносит художественное движение с движением понятия.

<Методология, «вторая рефлексия», история>

То, что сегодня попытке создания эстетики, как это до сих пор было принято, не может быть предпослана общая методология, уже является своего рода методологией. Причина этого — в отношении между эстетическим предметом и эстетической мыслью. Убедительный ответ на категорическое требование выработки определенного метода исследования заключается не в противопоставлении апробированным методам другого метода. Пока не войдешь в произведения, как о том говорил Гёте в своем примере с часовой, все разговоры об объективности эстетических феноменов, будь то объективность художественного содержания или объективность его познания, все ут-

верждения на эту тему остаются голословными. На пустопорожнее, автоматически бездумное возражение, будто об объективности разговор заходит лишь там, где дело касается лишь субъективных мнений, и что эстетическое содержание, к которому приходит в конечном итоге эстетика, ориентированная на объективные моменты, будто бы является не чем иным, как проекцией субъективных представлений, убедительный, веский ответ можно дать только в том случае, если будут представлены доказательства наличия объективного художественного содержания в самих произведениях искусства. Реализация произведения оправдывает, легитимирует метод, а это и препятствует его принятию. Если бы эстетическая объективность предвляла как абстрактный принцип всеобщности свою реализацию, то она, не подпираемая никакой системой, постоянно оказывалась бы в проигрыше; ее истина конституируется не в первую, а лишь в последующую очередь, в ходе развития объективности. Объективность не может противопоставить недостаточности принципа ничего другого, кроме принципа. Практическая реализация, в свою очередь, разумеется, нуждается в критической рефлексии принципов. Это охраняет ее от безответственного, готового безоглядно идти напролом способа мышления. Но не стать жертвой собственного высокомерия духу, постигающему произведения искусства, помогает опредмеченный дух, который уже являются-в-себе произведения искусства. То, чего он требует от субъективного, — это собственная спонтанность субъективного. Познать искусство — это значит вновь перевести опредмеченный дух посредством рефлексии в его жидкое агрегатное состояние. Однако эстетика должна остерегаться верить, будто она обретает средство с искусством, высказывая прямо, без всяких обиняков, не прибегая к помощи понятий, словно по мановению волшебной палочки, что такое искусство. При этом опосредованность мышления качественно отличается от опосредованности произведений искусства. Опосредованное в искусстве, благодаря чему произведения являются «другим», отличающимся от их посюстороннего, сиюминутного, здесь и сейчас совершающегося, существования, должно еще раз опосредоваться рефлексией — с помощью понятия. Но это удастся сделать не путем отдаления понятия от художественной детали, а в результате его обращения к ней. Когда незадолго до финала первой части сонаты Бетховена «Les Adieux»¹ проскальзывает мелодическая фраза, ассоциирующаяся — всего на три такта — с топотом лошадиных копыт, то это непосредственно посрамляющее любое понятие, быстро кончающееся место, этот не поддающийся идентификации даже в контексте всей части исчезающий звук говорит больше о надежде на возвращение, чем это открывается общей рефлексии относительно сущности ускользающе-длящегося звука. Только философия, которой удалось бы в рамках конструкции эстетически целого постичь такие «микроскопические» образы вплоть до их самых сокровенных глубин, осуществила бы то, что обещала. Для этого она должна быть

¹ «Прощания» (фр.).

сформированной в себе, опосредованной мыслью. Если же она вместо этого хотела с помощью древних заклинаний подчинить своей власти тайну искусства, она добивалась ничтожных результатов, тавтологических определений, во всяком случае формальных характеристик, из которых сущность-то как раз и испарилась, узурпированная внешней формой языка (*Habitus der Sprache*) и заботой о происхождении. Философия не так удачлива, как Эдип, кратко и ясно ответивший на заданные ему загадки; да и удача, сопутствующая герою, впрочем, уже оказалась сомнительной. Поскольку загадочность искусства артикулируется только в структурах каждого отдельного произведения, с помощью используемых ими технических приемов и способов, понятия не только доставляют значительные хлопоты и трудности в деле их расшифровки, но и дают шанс на ее осуществление. Искусство по сущности своей в своих частных проявлениях не есть только особенное; даже его непосредственность опосредует, тем самым проявляя избирательное сродство с понятиями. Простой, здравый человеческий рассудок совершенно справедливо не желает, чтобы эстетика замыкалась в рамках соловьем заливающегося номинализма, частного анализа произведений, для разгадки которых сил у нее очень немного. Поскольку она не вправе лишать себя свободы единичных, частных исследований, «вторая рефлексия», время которой настало и в эстетическом плане, осуществляется в дистанцированной от произведений искусства среде. Без известной доли отречения от своего ничем не стесненного идеала она стала бы жертвой химеры предметной конкретики, опредмечивания искусства, которое и в искусстве вызывает определенные сомнения и уж никоим образом не имеет отношения к теории. Выступая против абстрагирующей и классифицирующей методики исследования, эстетика тем не менее нуждается в абстракциях и своим предметом избирает также и классифицирующие художественные явления жанры. Но и без того жанры искусства, по которым распределяются произведения, при всем своем регрессивном характере, не являются чистым *flatus vocis*¹, хотя отрицательное отношение к общим понятиям и является важной движущей силой искусства. Всякое произведение искусства, пусть даже оно выступает как воплощение совершенной гармонии, представляет собой целую совокупность проблем. В этом качестве оно участвует в истории и тем самым перешагивает рамки собственной уникальности, исключительности и неповторимости. В совокупности проблем каждого произведения в монаде осаждается то, что существует вне ее, благодаря чему она конституируется. В области истории сообщаются друг с другом эстетически единичное и его понятие. История внутренне присуща эстетической теории. Ее категории носят радикально исторический характер; это придает их развитию момент принудительности, который хотя и является объектом критики из-за свойственного ему аспекта иллюзорности, однако обладает достаточной силой, чтобы сокрушить эстетический релятивизм, который представляет

¹ дуновение, дыхание голоса (*лат.*).

искусство как бессвязную рядоположенность произведений искусства. Насколько сомнительно с теоретико-познавательной точки зрения утверждать о каком-либо произведении или даже обо всем искусстве в целом, что это произведение, это искусство «необходимо» — ни одно произведение искусства не должно носить безусловного, обязательного характера, — настолько же их отношение друг к другу является отношением обязательным, обусловленным, причем эта же безусловность и обязательность продолжает сказываться и в их внутренней структуре. Создание такого рода контекстов взаимосвязей подводит к тому, чем искусство еще не является и что эстетика смогла бы избрать своим первоначальным предметом. Предъявляемые к ней конкретные требования формируются в зависимости от конкретного места, занимаемого искусством в историческом процессе. С их рефлексии эстетика начинается; только посредством рефлексии перед ней открывается перспектива, позволяющая увидеть то, чем является искусство. Ведь искусство и его произведения являются только тем, чем они могут стать. Поскольку ни одно произведение искусства не может снять имманентное ему напряжение без остатка, поскольку история, в конце концов, оспаривает даже самую идею такого снятия, эстетическая теория не может удовлетвориться одной лишь демонстрацией имеющихся произведений искусства и их понятия. То обстоятельство, что она обращается к содержанию истины произведений, заставляет ее, как философию, выйти за рамки произведений. Осознание истины произведений искусства именно как философское осознание соприкасается с внешне кажущейся наиболее эфемерной формой эстетической рефлексии, с ее проявлением, демонстрацией. Принцип предлагаемой методики требует, чтобы новейшие художественные феномены проливали свет на все искусство, а не наоборот, как это в обычае у историзма и филологии, которые, вполне в буржуазном духе, в глубине души не хотели бы, чтобы что-нибудь менялось. Если верен тезис Валери, согласно которому лучшее в новом отвечает старой потребности, то подлинные произведения являются критикой произведений прошлого. Эстетика становится нормативной, когда она артикулирует такую критику. Но это имеет и силу обратного воздействия; только от нее можно ожидать хоть что-то из того, что общая эстетика лишь лживо обещает.

Послесловие немецких издателей

Метафора, использованная Адорно для характеристики произведений искусства, буквально применима и к последнему философскому произведению, над которым он работал до конца своих дней: «Фрагмент — это вторжение смерти в произведение. Разрушая его, он снимает с него изъяснимость». Текст «Эстетической теории» в том виде, в каком он существовал к августу 1969 г. и который издатели опубликовали, стараясь передать его как можно более точно, представляет собой своего рода *work in progress*¹; это не та книга, которую Адорно выдал бы в печать. За несколько дней до смерти он писал в одном из своих писем, что окончательная редакция «потребуется еще отчаянных усилий» — «но сейчас это все же главным образом усилия, связанные с организацией, а не с сущностью книги». Сама книга, по словам Адорно, «была уже, как говорится, целиком в наличии». Последний этап работы, которую Адорно надеялся закончить к середине 1970 г., потребовал бы многочисленных перестановок внутри текста, а также сокращений; автор оставлял за собой право внести в текст те фрагменты, которые напечатаны теперь как «Паралипомены»; первоначальное введение было бы заменено новым. Наконец, Адорно нашел бы еще что улучшить и в языковом отношении. Таким образом, произведение это осталось в целом в виде торса, без головы и рук, но если бы оно было завершено, то наряду с «Негативной диалектикой» и запланированной им книгой на морально-философские темы, ему предназначалось, как хотел Адорно, «представлять то», что он «должен был бросить на чашу весов». Если даже этими словами совершается несправедливость по отношению к другим его книгам, от «Кьеркегора» до монографии об Альбано Берге, на что сам автор, может быть, имел определенное право, — эта фраза Адорно в то же время дает возможность представить себе, за *какое* произведение мы взялись, *какое* произведение оборвалось, оставшись незаконченным. Ведь то обстоятельство, что «фрагментарное присуще произведению как выражение» — как выражение критики всего замкнутого в себе, представляющего собой закрытую систему критики, которая является одной из самых глубинных мотиваций философии Адорно — и «сни-

¹ произведение, находящееся в процессе создания (англ.).

мает с него изъян видимости», в тенетах которой, по мнению Адорно, неминуемо запутывается всякий дух, данное обстоятельство слишком легковесно перед лицом тех разрушений, о которых свидетельствует текст «Эстетической теории». Понятие фрагмента применяется Адорно в двойном смысле. С одной стороны, под этим термином он имеет в виду продуктивное начало — то, что теории, задуманные как системы, должны распасться на фрагменты, чтобы высвободить свое содержание истины. Ничего подобного не происходит в «Эстетической теории». Ее фрагментарность есть результат вторжения смерти в произведение еще до того, как оно смогло полностью осуществить закон своей формы. Для философии Адорно в целом существенно важно не выжимать из разрушений, причиненных смертью, некий смысл, который позволил бы согласиться с ними. Два сопоставимых по своему уровню биографических фрагмента имели для Адорно чрезвычайно важное значение — до самого конца он не хотел примириться ни с тем, что состоящую из ряда пассажей и фрагментов работу Беньямина невозможно спасти, ни с тем, что инструментовка «Лулу» Берга не может быть доведена до конца. Сколь мало издание «Эстетической теории» в состоянии обмануть читателя в отношении фрагментарного характера этого произведения или даже попытаться пойти на такой обман, столь же невозможно примириться с этой фрагментарностью. С незавершенностью работы, ставшей такой по чистой случайности, невозможно примириться, однако подлинная верность памяти автора, несравненным образцом которой был сам Адорно, запрещает касаться фрагментарного в попытке дополнить его.

Свою преподавательскую деятельность во Франкфуртском университете Адорно возобновил в зимний семестр 1949/50 г., а летом 1950 г. он уже вел курс лекций по эстетике. В последующие годы он еще четырежды читал лекции по тому же предмету, в последний раз летом 1967 г., разделив курс на две части, а затем зимой 1967/68 г., когда уже были написаны крупные куски «Эстетической теории». Когда именно был составлен план работы над книгой по эстетике, невозможно установить точно; порой Адорно говорил о ней, как об одном из произведений, которое он создавал на протяжении всей своей жизни. Первые наброски к запланированной книге по эстетике датируются, по меньшей мере, июнем 1956 г. Желание умершего в 1959 г. друга Адорно, Петера Зуркампа, получить от него для своего издательства работу по эстетике могло, по всей вероятности, способствовать конкретизации проекта. Важнее всего для Адорно было, разумеется, выстроить единую концепцию, собрать воедино свои идеи в области эстетики, развить в виде теории то, что к тому времени было изложено им в многочисленных работах конкретно-практического плана по музыке и литературе. Публикации эти часто воспринимались как краткие обзоры, очерки или даже как свободные по форме эссе. Примат содержательного мышления в философии Адорно может помешать увидеть единство его философского сознания. По мнению

Адорно, конкретные работы по искусству представляют собой не «случаи практического применения, а составные моменты *самой* эстетической теории».

4 мая 1961 г. Адорно начал диктовать первый вариант «Эстетической теории», текст которого был разбит на относительно короткие параграфы. Вскоре работа над книгой была прервана, поскольку автор приступил к написанию «Негативной диалектики». После того как летом 1966 г. эта книга была закончена, 25 октября того же года Адорно начал составлять новый вариант «Эстетической теории». Вместо параграфов текст в новой редакции подразделялся на главы. Много сил было потрачено на «схематизацию», детальную композицию книги. В конце января 1967 г. была уже готова приблизительно четвертая часть текста, надиктованного «начерно». В течение всего 1967 г. диктовка продолжалась. Наряду с этим одновременно Адорно написал введение к изданию сочинений Эмиля Дюркгейма и предисловие к «Избранным стихотворениям» Рудольфа Борхардта. Судя по записи в дневнике Адорно, «диктовка «Эстетической теории» начерно» была закончена 25 декабря 1967 г.: автор, видимо, поспешил, сделав такую запись, поскольку в письме от 8 января 1968 г. говорится: «Черновая редакция почти готова» и, наконец, 24 января: «Тем временем я завершил первую редакцию моей большой книги по эстетике». — Надиктованный вариант помимо Введения включал семь глав с такими названиями: «Ситуация», «Чем было искусство, или К вопросу о праистории», «Материализм», «Номинализм», «Общество», «Лозунги», «Метафизика». Текст 1961 г., за исключением немногих параграфов, вошел в состав нового варианта. Но и он в своей последней редакции, представленной в настоящем томе, почти неузнаваем. О создании окончательной печатной редакции, отличающейся от первого надиктованного текста, Адорно так высказался в одном из писем: «Только тогда и начнется главная работа, то есть окончательное редактирование; вторые варианты всегда отражают у меня решающий этап работы, тогда как первые представляют только сырой материал, или же они <...> являются организованным самообманом, посредством которого я совершаю маневр, приводящий меня к позиции критика собственных вещей, позиции, которая оказывается всегда наиболее продуктивной». Правда, при критическом редактировании «Эстетической теории» выяснилось, что на этот раз и вторая редакция носила лишь предварительный характер.

По окончании диктовки работа застыла. Адорно занялся написанием «заказных» работ по социологии, таких, как вступительный доклад на XVI конгрессе немецких социологов и введение к сборнику «Спор о позитивизме в немецкой социологии»; одновременно была написана книга об Альбане Берге. Подобные отклонения от «главного дела» Адорно всегда воспринимал как благотворные коррективы. Ко всему этому, однако, добавлялись еще и дискуссии со студенческим движением протеста, и внутриуниверситетские коллизии, требовавшие все большего расхода энергии; и если первые оставили хоть какой-то след в «Маргиналиях к теории и практике», то

вторые оказались лишь пустой тратой времени и сил. Только в начале сентября 1968 г. работа над книгой по эстетике могла быть продолжена. Сначала весь текст был снабжен критическими аннотациями, подготовившими почву для собственно корректуры. Она состояла в решительной рукописной переработке надиктованного текста, перепечатанного к тому времени на машинке, в ходе этой переработки ни одно предложение не избежало изменений и почти ни одно из них не осталось на прежнем месте; в текст было внесено огромное количество новых пассажей, немалое число абзацев, в том числе и весьма обширных, было безжалостно вычеркнуто. На этом этапе работы, начатом Адорно 8 октября 1968 г., он снова отказался от деления материала на главы. Текст стал сплошным, разделенным лишь пробелами; работа над ним была завершена 5 марта 1969 г. Три главы старой редакции остались за пределами основного текста; две другие — «Лозунги» и «Ситуация» — были подвергнуты корректировке в одно и то же время, в марте; переработка последней главы — «Метафизика» — была закончена 14 мая. В последующие недели были сделаны многочисленные вставки, включенные в основной текст на третьем этапе работы, отчасти они заменили те его абзацы, которые все еще не удовлетворяли Адорно. Последний текст датируется 16 июня 1969 г.

Внешний вид книги, форма подачи материала в ней, в немалой степени затрудняющая его восприятие, является результатом не только фрагментарного характера «Эстетической теории». Во время работы над второй редакцией перед Адорно возникли задачи, характер которых он не мог предвидеть раньше. Они касаются как компоновки текста, так и прежде всего вопросов отношения между манерой изложения и материалом книги. Свое понимание этого Адорно выразил в письмах: «Интересно, что в ходе работы *содержание* излагаемых мыслей заставляет меня сделать определенные выводы относительно формы, выводы, которых я ожидал, но которые в данный момент меня тем не менее приводят в замешательство. Речь идет просто-напросто о том, что из моей теоремы, согласно которой в философском плане не существует ничего «первого», следует также, что невозможно выстроить аргументированный контекст в рамках обычной последовательности и что целое необходимо монтировать из ряда частных комплексов, равнозначных и сгруппированных концептутически, на одном уровне; идея должна возникать из их соединения, а не из последовательности». В другом письме говорится о трудностях изложения материала в «Эстетической теории»: «Они состоят в том... что почти обязательное для книги последовательное изложение оказывается настолько несовместимым с характером предмета, что компоновка материала в традиционном духе, которой я следовал до сих пор (в том числе и в «Негативной диалектике»), оказалась невыполнимой. Книга должна писаться как бы концентрически, группируя равноценные, выстроенные один рядом с другим, паратактически, разделы вокруг центра, образуемого их соединением». Проблемы паратактической формы изложения, представленной в последней редакции «Эстетической теории», причем сам Адорно далеко не был удовлетворен ею,

обусловлены объективно — они являются выражением отношения мысли к объективности. Философский паратаксис¹ стремится придерживаться гегелевской программы чистого созерцания, не искажая вещи насильственным актом изначального субъективного формообразования, а побуждая заговорить их онемевшую, «безъязыкую», неидентичную сущность. На примере Гёльдерлина Адорно продемонстрировал результаты рядопологающей манеры изложения, а о своем собственном методе заметил, что он теснейшим образом соприкасается с творчеством позднего Гёльдерлина. Однако теория, развившаяся на основе принципа *individuum ineffabile*² и старающаяся возместить тот ущерб, который идентифицирующее мышление наносит всему неповторимому, непонятному, неизбежно вступает в конфликт с абстрактностью, прибегнуть к которой она, как теория, все же вынуждена. Теория Адорно в силу своего философского содержания обречена на использование паратактической формы изложения, причем форма эта со временем приобрела характер апории; она требует решения проблемы, в конечной неразрешимости которой средствами теории у Адорно не было никаких сомнений. Но в то же время обязательность теории связана с тем, что вся работа мысли, все мыслительные усилия по-прежнему направлены на разрешение неразрешимого. Такая парадоксальность влияет и на восприятие книги, в известной степени осложняя его. Правда, трудности, препятствующие *лорос*³ прямому доступу к тексту «Эстетической теории», несомненно, были бы уменьшены в ходе дальнейшей переработки, которая если и не смогла бы устранить их полностью, то все же хотя бы выявила их в более артикулированной форме. — К третьему этапу работы, в результате которого «Эстетическая теория» обрела бы свою окончательную, аутентичную форму, Адорно намеревался приступить по возвращении из отпуска, который оказался для него последним.

Настоящее издание, не претендующее на статус историко-критического, содержит полный текст последней редакции. В него не вошли только те куски, которые не рассматривались на втором этапе работы; даже в тех случаях, когда Адорно не вычеркнул их явно, мы должны были воспринимать их как отвергнутые им самим. Ряд более мелких фрагментов, оставшихся без каких-либо поправок, наоборот, был включен в «Paralipomena» благодаря их ясности и выразительности. Исправленное, но отклоненное Адорно «Раннее введение» помещено в качестве приложения; важность содержавшегося в нем материала не позволяет отбросить его. Особенности орфографии сохранены. Пунктуация, в значительной степени все еще отражающая ритм разговорной речи, которую в печатном варианте работы Адорно, несомненно, следовало бы приблизить к общепринятым правилам, ос-

¹ букв.: правильное расположение; состязание, спор (*греч.*).

² невыразимый, неизреченный индивид (*лат.*).

³ здесь: путь, дорога, подход, доступ (*греч.*).

талась без изменений. Внесенные от руки исправления, в результате которых сам Адорно с трудом разбирался в рукописи, привели к тому, что формулировки, допускающие нарушения общепринятых синтаксических конструкций или носящие эллиптический характер (то есть составленные с пропуском отдельных членов предложения), были сохранены; исправления в них вносились весьма осторожно. Помимо такого рода грамматических вмешательств издатели сочли необходимым вносить как можно меньше улучшений, как бы часто ни подталкивали к этому повторы, а порой и явные противоречия, встречающиеся в тексте. Бесчисленное множество формулировок и пассажей, относительно которых издатели были убеждены, что Адорно изменил бы их, остались без изменений. Исправления вносились лишь в тех случаях, когда необходимо было избежать неточностей, искажающих смысл.

Со значительными трудностями была связана компоновка текста. В основу был положен тщательно откорректированный первоначальный текст, в который в качестве отдельного приложения были внесены три упомянутые главы. Раздел «Ситуация» (с. 27—51), — освещающий философию истории *modernité*¹; в первоначальном варианте это глава первая, — остался в общем на прежнем месте, ибо центральным пунктом «Эстетической теории» является идея, согласно которой прошлое можно постичь, рассматривая его только с самых передовых позиций, занимаемых современным искусством, в свете его самых выдающихся произведений. Судя по одной из записей, сделанных Адорно, он намеревался объединить главы «Ситуация» и «Лозунги» (с. 52—70), что издатели и сделали. Логика развития мысли заставила присоединить главу «Метафизика» (с. 188—199) к разделу о «Загадочном характере». Пришлось поменять местами ряд абзацев. Большинство этих перестановок уже было предусмотрено самим Адорно в его заметках на полях. Во всех перестановках, предпринятых издателями, они пытались более отчетливо подчеркнуть паратактический принцип изложения материала книги, однако никоим образом не принося его в жертву дедуктивно-иерархическому контексту. Фрагменты, отнесенные издателями в раздел «Paralipomena», отчасти представляют собой позднее сделанные вставки, а также так называемые «сепаратные копии», то есть выделенные из первоначального текста пассажи, которые в окончательном варианте должны были быть переставлены на другое место. Интеграция этих фрагментов в основной текст оказалась задачей невыполнимой. Адорно лишь изредка точно отмечал места, к которым они предназначались, и почти всегда напрашивались несколько мест для их включения. Кроме того, включение этих текстов сделало бы необходимым переформулирование фраз, оговаривающих переход от одного абзаца к другому, на что издатели не считали себя вправе пойти. Композиционная структура «Paralipomena» — дело рук издателей. Перечень заголовков разделов также приложен изда-

¹ современная эпоха (фр.).

телями, которые при этом зачастую опирались, разумеется, на headings¹ — краткие указания на содержание разделов, которые встречаются на большей части страниц рукописи Адорно.

Эпиграфом к «Эстетической теории» должен был послужить фрагмент, принадлежащий перу Фридриха Шлегеля: «В том, что называют философией искусства, обычно отсутствует одно из двух — или философия, или искусство». Адорно намеревался посвятить свою книгу Сэмюэлу Беккету.

Издатели приносят свою благодарность Эльфриде Ольбрих, бывшей в течение многих лет секретарем Адорно, которая взяла на себя расшифровку и изготовление машинописных копий текста.

Июль 1970

Во втором издании поменял свое место один краткий фрагмент текста, по недосмотру помещенный не там, где следовало. Кроме того, издатели устранили небольшое число обнаруженных опечаток.

Составлен предметный указатель, подготовленный на факультете общего и сравнительного литературоведения Свободного Берлинского университета в связи с проведением практического курса по изучению «Эстетической теории» под руководством Петера Шонди, который возглавил его еще в летний семестр 1971 г. Какой бы неадекватной ни была классификация текстов Адорно по тематическому принципу, предметный указатель, учитывая хаотическую структуру «Эстетической теории», может послужить неплохим подспорьем².

Декабрь 1971

¹ заглавие, заголовок, рубрика (англ.).

² Поскольку к книге приложен обширный перечень заголовков разделов и глав, помогающий ориентироваться в ее содержании, издатели русского перевода отказались от составления подробного предметного указателя. Примечания и указатель имен составлены для русского издания.

Примечания

С. 7. **Бахофен Иоганн Якоб* (1815—1887) — швейцарский исследователь первобытного общества, автор книги «Материнское право».

С. 11. **Варбургский институт* — существующий с 1934 г. в Лондоне научно-исследовательский центр изучения наследия античной культуры. Назван по имени Аби Варбурга (1866—1929), немецкого искусствоведа и историка античной культуры.

С. 25 *Имеется в виду опера Р. Вагнера «Тристан и Изольда».

С. 34. **Привативный* — исключающий, указывающий на отсутствие чего-либо.

С. 39. **Штокхаузен Кархайнц* (р. 1928) — немецкий авангардистский композитор и теоретик музыкального творчества.

С. 59. **Алеаторика* (от лат. alea — случайность) — сложившийся в XX в. метод музыкальной композиции, построенной на элементах случайности.

С. 69. **Шароун Ханс* (1893—1972) — немецкий архитектор, директор Института конструирования, по его проекту построено здание филармонии в Берлине (1946—1964).

С. 83. **Эмфатичность* (от греч. emphatikos) — внешняя выразительность, напряженность, эмоциональность.

С. 85. **Атже Жан Эжен* (1856—1927) — один из основателей европейской жанровой фотографии.

С. 95. *Имеется в виду серия романов М. Пруста «В поисках утраченного времени».

С. 98. *В переводе А. Гелескула: «Прекрасней и глуше, / Чем эхо в соборе, / Баюкает души / Пустынное море / И вторит бездонно / Молитвам мадонным».

С. 108. *«*Ночная песнь странника*», или «*Ночная песнь путника*» («*Wandregers Nachtlied*»), — стихотворение И. В. Гёте (1780); в переводе М. Ю. Лермонтова — «*Горные вершины*». Еще одно стихотворение под таким названием написано Гёте в 1776 г.

С. 126. **Вольс* (наст. имя и фам. Альфред Отто Вольфганг Шульце) (1913—1951) — немецкий живописец, книжный иллюстратор, фотограф, жил в Париже, испытал влияние сюрреализма, иллюстрировал произведения Ф. Кафки, Ж. П. Сартра.

С. 128. **Метексис* — methexis (греч.) — участие, причастность; на языке платоновской метафизики одна из форм отношения идей к физическому миру, чувственное участие в идеальном в той мере, в какой идеальное реализуется в чувственном, отношение чувственного изображения к своему идеальному прообразу.

С. 181. **Уильямс Уильям Карлос* (1883—1963) — американский поэт, мастер свободного стиха, от поэтики экспрессионизма обратился к традициям У. Уитмена, создал лиро-эпическую панораму современной Америки.

С. 195. * «*Как это*» — название пьесы С. Беккета, 1961 г.

С. 198. **Морбака* — название местности, где родилась шведская писательница.

С. 222. *...или «*Казус Вагнер*» — сочинение Ф. Ницше.

С. 225. **Кейдж Джон* (1912—1992) — американский композитор и пианист, ученик А. Шёнберга, один из основоположников электронной и конкретной музыки; известен его концерт для фортепьяно с оркестром (1951), предназначенный для препарированного (подготовленного) фортепьяно.

С. 226. **Дейктический* (от греч. deixis — указание, ссылка) — имеющий функцию указания, соотношения. Например, дейктические местоимения — то же, что и указательные местоимения.

С. 231. **Канвейлер Даниель Анри* (1884—1979) — французский художественный критик и торговец картинами, способствовал популяризации произведений наиболее видных представителей кубизма и фовизма.

С. 261. **Бетховен* сначала посвятил свою Третью («Героическую») симфонию Наполеону, потом снял это посвящение, когда последний стал императором.

С. 283. **Церматт* — курорт в швейцарском кантоне Валлис.

С. 293. **Ричеркар* — жанр инструментальной музыки, возникший в XVI в. в Западной Европе. Импровизационные пьесы аккордового склада, затем полифонические много- и однотемные, подготовили форму фуги.

С. 303. **Протеический* — непостоянный, легко меняющий убеждения и пристрастия, неразборчивый в своих привязанностях человек (от греческого морского бога Протея).

С. 304. **Контрафактура* — переложение светской песни в духовную или замена светского текста духовным при сохранении прежней мелодии.

С. 316. **Целан* (наст. фам. Анчель) *Пауль* (Поль) (1920—1970) — австрийский поэт, жил в Париже, для его творчества характерна символика «соскальзывания в небытие», покончил жизнь самоубийством.

С. 329. **Гетерономия* (от греч. heteros — другой и nomos — закон) — чужеродная закономерность, определяемость какого-либо явления чуждыми ему внешними законами.

С. 332. *И в то же время Э. Золя во время дела А. Дрейфуса выступил на стороне защитников последнего, написав памфлет «Я обвиняю» (1898).

С. 336. **Штифтер Адальберт* (1805—1868) — австрийский писатель, автор реалистических и психологических (в духе «романа воспитания») произведений.

С. 339. **Штайгер Эмиль* (1908—1987) — швейцарский теоретик литературы, основоположник «школы интерпретации», толкующей произведение как явление автономное, не зависящее от социально-исторических и биографических факторов.

С. 352. *«*Нюрнбергская воронка*» — метод обучения, при котором учебный материал механически вдвигается в голову учащегося (по названию издававшейся в 1605—1658 гг. Г. Ф. Харсдёрфером книги «Поэтическая воронка, вливающая немецкое искусство стихо- и рифмосложения за шесть часов» — «Poetischer Trichter, die Teutsche Dicht- und Reimkunst in sechs Stunden einzugießen»).

С. 377. *«*Нюрнбергские мейстерзингеры*» — опера Р. Вагнера.

С. 385. **Шиканедер Эмануэль Йозеф* (1751—1812) — режиссер, актер, автор либретто оперы Моцарта «Волшебная флейта».

**Адорно имеет в виду произведение И. Стравинского «Ренар», балет-бурлеск (1922).

С. 400. **Фробениус Лео* (1873—1938) — немецкий этнограф и культуролог, исследователь Африки.

С. 417. **Темперация* (лат. temperatio — правильное соотношение) — выравнивание интервалов между ступенями звуковой системы.

С. 440. **Псалмодия* (греч. psalmodia, от psalmós — псалом и odé — песнь) — способ пения псалмов в форме мелодической декламации, своего рода певческий речитатив.

С. 444. **Повозка Фесписа* — по имени греческого трагедиографа (VI в. до н. э.), основоположника древнегреческой трагедии; в шутовском словоупотреблении — бродячий, странствующий театр. «Проданная невеста» — комическая опера чешского композитора Бедржиха Сметаны (1866).

С. 446. **Колеетт Сидони Габриель* (1873—1954) — французская писательница; в своих романах ограничивается описанием любовных переживаний героев, ее манере свойственна ироничная и грустная лиричность.

С. 447. **Нестрой Иоганн Непомук* (1801—1862) — австрийский комедиограф и актер, следовал традициям венского народного фарса.

***Баум Вики* (1888—1960) — американская писательница, родом из Австрии, автор романов о судьбах женщин, в которых авантюрно-эротический сюжет развивается на фоне исторических событий.

С. 483. *«*Пьеса с ключом*» — «пьеса-шифровка», в которой реальные лица и обстоятельства выступают под вымышленными именами и названиями, в «зашифрованном» виде.

С. 485. **Булз Пьер* (р. 1925) — французский композитор, дирижер. Экспериментировал в области конкретной музыки, использовал пуантилизм, сонорику, серийную технику.

С. 486. *«*Баухауз*» — высшая школа строительства и художественного конструирования, основана в 1919 (Веймар); разрабатывала эстетику функционализма, формобразования в архитектуре и дизайне.

С. 490. *Имеется в виду *александрийский* стих, французский 12-сложный стих или русский 6-стопный ямб, основной размер, которым написаны произведения крупных жанров классицизма.

Указатель имен

- Август — 44
Адорно Г. — 85
Адорно (Визенгруд-Адорно) Т. — 7, 28, 35, 74, 85, 111, 151, 162, 168, 178, 233, 245, 265, 267, 297, 300, 435, 459, 473, 485, 486, 488, 491, 495, 496, 500
Альтенберг П. — 104
Андерс Г. — 224
Андерсен Х. К. — 261
Аполлинер Г. (В. А. Костровицкий) — 14
Аристотель — 169, 294, 295, 318, 344, 345, 378
Аристофан — 326
Атже Ж. Э. — 85, 517
Барбе д'Оревильи Ж. А. — 371
Баум В. — 447, 518
Бах И. С. — 90, 157, 209, 230, 234, 250, 266, 271, 290, 293, 303, 304, 306, 307, 317, 319, 420, 479
Бахофен И. Я. — 7, 385, 517
Беккет С. — 28, 33, 43, 48—50, 72, 117, 121, 137, 170, 188, 196—198, 216, 224, 225, 287, 316, 323, 339, 358, 360, 361, 388, 430, 452, 454, 456, 459, 482, 493
Бенн Г. — 72
Беньямин В. — 37, 40, 52, 69, 84—86, 114, 117, 125, 126, 137, 149, 166, 171, 214, 255: 265, 266, 281, 283—285, 297, 298, 315, 367, 378, 390, 393, 394, 398, 426, 428, 443, 456, 458, 472, 481, 502
Берг А. — 25, 66, 168, 300, 310, 311, 385, 396, 433
Бергсон А. — 103, 195, 463
Берлиоз Г. — 59, 284, 311, 315
Бетховен Л. ван — 17, 70, 127, 149, 158, 162, 170, 171, 207, 259, 269, 270, 273, 284, 288, 299, 300, 302, 307, 311, 315, 318—320, 322, 348, 353, 354, 364, 365, 388, 406, 414, 424, 437, 455, 474, 496, 507
Блох Э. — 57
Боллер Ш. — 15, 25, 34—36, 56, 62, 75, 117, 126, 136, 137, 168, 196, 234, 235, 280, 323, 342, 347, 371, 389, 393, 425, 426, 451, 457, 458, 503
Бомарше П. О. — 350
Борхардт Р. — 34, 101, 109
Брак Ж. — 430
Брамс И. — 395, 420
Бретон А. — 139
Брехт Б. — 31, 43, 50, 55, 61, 85, 117, 146, 181, 215, 219, 235, 299, 304, 318, 327, 336, 350, 351, 356, 357, 367, 377, 426, 442
Бринкман Д. — 476
Брукнер А. — 33, 279, 420
Булез П. — 312, 485, 486, 518
Бэкон Ф. — 368
Бюхнер Г. — 64, 283
Вагнер Р. — 147, 151, 190, 222, 287, 349, 365, 404, 405, 420, 442
Валери П. — 13, 39, 108, 120, 206, 234, 236, 245, 254, 264, 270, 313, 316, 328, 412, 415, 424, 425, 458, 464, 499, 509
Валленштейн А. — 433
Ван Гог В. — 64, 218
Ван Донген К. (Т. М. Корнеллс) — 330
Варбург А. — 502, 517
Вебер М. — 34, 82, 171
Веберн А. фон — 66, 115, 215, 232, 263, 264, 307, 431, 433
Ведекинд Ф. — 14, 32, 65, 121, 126, 131, 385, 442, 483
Верди Дж. — 303
Верлен П. — 61, 221
Вермеер (Вермер) Делфтский Я. — 219, 273
Вернер Х. — 466
Вико Дж. — 367
Виланд Р. — 462
Вильгельм II Гогенцоллерн — 122
Витгенштейн Л. — 298, 453
Вольс (А. О. В. Шульце) — 126, 517
Вольгер (М. Ф. Аруэ) — 336
Гайгер М. — 471
Гайдн Ф. Й. — 288, 321, 322
Гауптман Г. — 371
Гebbель Ф. — 103, 112, 282
Гегель И. П. — 94
Гегель Г. В. Ф. — 6, 8, 9, 12—14, 21, 23, 26, 29, 31, 43, 51, 71, 77, 78, 93, 95, 96, 106—113, 119, 134—136, 140, 147, 151, 156, 160—162, 167, 174, 213,

- 216—221, 231, 235, 238, 241, 246, 249,
261, 263, 264, 290, 292, 299, 301, 302,
317, 320, 355, 378, 380, 383, 384, 388,
392—394, 422, 426, 446, 450, 455, 456,
472—474, 478, 480, 485—490, 498,
500, 501, 503—505
- Гелен А. — 440, 441, 465
- Гельдерлин Ф. — 60, 105, 109, 278, 347
- Георге С. — 27, 76, 139, 151, 256, 342,
358, 359
- Гесуальдо да Веноза К. — 64
- Гёте И. В. — 106, 107, 162, 168, 188, 221,
235, 249, 262, 271, 281, 337, 357, 474,
483, 506, 517
- Гитлер (Шикльгрубер) А. — 39
- Гоген П. — 284
- Голль Ш. де — 366
- Гомер — 272
- Гораций (Квинт Гораций Флакк) — 44
- Горький М. (А. М. Пешков) — 371
- Гофмансталь Г. фон — 27, 342
- Граб Г. — 230
- Гумбольдт В. фон — 106, 107
- Гуссерль Э. — 105, 408
- Гутман Х. — 479
- Гюго В. М. — 34
- Гюис К. — 451
- Д'Аламбер Ж. Л. — 112
- Дали С. — 330
- Д'Аннунцио Г. — 345
- Дебюсси К. А. — 33, 222, 277, 287, 310,
430, 440
- Джойс Дж. — 42, 165, 218, 408
- Джотто ди Бондоне — 305
- Дильтей В. — 490
- Дьюи Дж. — 476, 501
- Еврипид — 79, 335
- Жданов А. А. — 84, 366
- Жид А. — 151
- Зиммель Г. — 474
- Зольгер К. В. — 107
- Золя Э. — 332, 359, 518
- Зомбарт В. — 34
- Зудерман Г. — 359
- Ибсен Г. — 142, 371, 402, 492
- Ионеско Э. — 493
- Йохман — 478
- Калер Э. — 117
- Канвейлер Д. А. — 231, 430, 517
- Кандинский В. В. — 129, 213, 218, 300,
418
- Кант И. — 12, 17—20, 26, 36, 67, 76,
89, 93—96, 98, 99, 104, 106, 107,
113, 134, 136, 137, 140, 143, 161,
169, 171, 184—186, 205, 216, 223,
238—242, 248, 249, 261, 285, 286,
288, 293, 314, 354, 382, 386, 395,
473, 474, 487, 488, 498, 500, 501,
503—505
- Каросса Х. — 64
- Кафка Ф. — 21, 27, 32, 165, 186, 187,
284, 285, 332, 333, 434, 454, 459, 473,
482
- Кейдж Дж. — 225, 517
- Клагес Л. — 127, 214
- Клаудиус (Шмидт) Э. — 282
- Клее П. — 32, 53, 91, 122, 183, 319, 370,
414, 416
- Клейст Г. фон — 332
- Кокто Ж. — 56, 426
- Колетт С. Г. — 446—448, 518
- Коро К. — 101
- Краузе Ф. — 401, 466, 467
- Краус К. — 95, 104, 139, 151, 219, 447
- Кренек (Кшенек) Э. — 433
- Кроче Б. — 290, 292, 384, 462, 463, 472
- Кубин А. — 32
- Кун Х. — 6
- Куртс-Малер — 428
- Кьеркегор С. — 13, 171, 172, 218, 286,
410, 488, 503
- Кэрролл Л. (Ч. Л. Доджсон) — 363
- Кюрнбергер Ф. — 32, 323
- Лагерлёф С. — 198
- Ласло де Лаброш Ф. А. — 330
- Лафорг Ж. — 15
- Лейбниц Г. В. — 341, 404
- Леонардо да Винчи — 15
- Лессинг Г. Э. — 125
- Либрукс Б. — 505
- Лигети Д. — 228
- Локк Дж. — 399
- Лоос А. — 42, 72, 87, 91
- Лоренц К. — 440, 441, 465
- Лотреамон (И. Дюкас) — 283
- Лотце Р. Г. — 135
- Лукач Д. — 66, 141, 208, 216, 230, 274,
335, 367, 430, 459, 472

- Малер Г. — 64, 275, 287, 318
 Малларме С. — 39, 58, 139, 458
 Мальро А. — 366
 Мане Э. — 56, 137, 389, 415
 Манн Т. — 220, 270, 454
 Манхейм К. — 363
 Маркс К. — 235, 281, 301, 328, 352, 368, 375, 503
 Маркузе Г. — 364
 Марри Г. А. — 381
 Массон А. — 330, 370, 396, 429
 Маутц К. — 300
 Медикус Ф. — 487
 Мейер Т. А. — 144, 145
 Мейерхольд В. Э. — 370
 Мейринк Г. — 32
 Мендельсон М. — 18
 Мендельсон (Мендельсон-Бартольди) Ф. — 417
 Менье К. — 332
 Мёрике Э. — 182, 423
 Метерлинк М. — 345, 388, 442
 Микеланджело Буонарроти — 162
 Мильтон Дж. — 328
 Мондриан П. — 87, 173
 Моне К. — 280
 Моцарт В. А. — 25, 207, 236, 258, 318, 319, 336, 365, 420, 436, 437, 478
 Наполеон I Бонапарт — 287, 518
 Нестрой И. Н. — 447, 518
 Ницше Ф. — 8, 73, 76, 79, 104, 150, 190, 201, 212, 247, 296, 337, 371, 377, 401, 402, 405, 406, 485, 506
 Ньюмен Э. — 33
 Оффенбах Ж. (Я. Эбершт) — 447
 Палладио (ди Пьетро) А. — 90
 Паунд Э. Л. — 367
 Перуцц Л. — 123
 Пикассо (Руис) П. — 39, 48, 68, 156, 231, 259, 312, 343, 369, 370, 372, 409, 425, 430
 Писсарро К. — 40, 100
 Плагон — 123, 124, 293—295, 344, 425, 469
 По Э. А. — 32, 34, 107, 179, 196, 426
 Пруст М. — 95, 100, 151, 195, 199, 218, 281, 408, 430, 481
 Пуччини Дж. — 303, 447
 Пфитцнер Х. — 64
 Пьеро делла Франческа — 305, 479
 Пюви де Шаванн П. — 56
 Равель М. — 270
 Ратц Э. — 346
 Рафазль Санти — 479
 Рембо А. — 9, 34, 36, 52, 72, 75, 138, 279, 342, 343, 451
 Рембрандт Х. ван Рейн — 17, 162
 Ренуар О. — 100
 Реш В. — 400, 465
 Ригль А. — 90, 214, 247
 Рильке Р. М. — 166, 343
 Рисмен Д. — 172
 Розенкранц К. — 71
 Россини Дж. — 156
 Руссо Ж. Ж. — 95
 Сад Д. А. Ф. — 195
 Сартр Ж. П. — 342, 350, 369, 405, 493
 Сен-Санс К. — 33, 429
 Сен-Симон К. А. де Рувруа — 112
 Сервантес Сааведра М. де — 44, 357
 Сибеллиус Я. — 64
 Сислей А. — 100
 Сталин (Джугашвили) И. В. — 366
 Стендаль (А. М. Бейль) — 444
 Стравинский И. Ф. — 55, 262, 385, 426
 Стриндберг Ю. А. — 142, 367, 371, 388
 Тёрнер У. — 64, 252
 Тициан (Тициано Вечеллио) — 342
 Толстой Л. Н. — 130, 288, 348
 Тома Х. — 64
 Тосканини А. — 22
 Тракль Г. — 181, 414, 415
 Троцкий (Бронштейн) Л. Д. — 245
 Уайльд О. — 345
 Уильямс У. К. — 181, 517
 Ульбрихт В. — 366
 Фихте И. Г. — 248, 487, 488
 Фишер Ф. Т. — 147, 189
 Флобер Г. — 56, 282, 408
 Фрейд З. — 15, 17—19, 92, 172, 267
 Френцель И. — 472
 Фриш М. — 74
 Фробениус Л. — 400, 463, 518
 Хааг Э. — 198
 Хаас В. — 446
 Хайдеггер М. — 147

- Хаксли О. — 371, 401
Хальм А. — 292
Хаузер А. — 464, 465
Хейзинга Й. — 453, 454
Херсковитц М. Дж. — 463, 467
Хольм Э. — 400, 465
Хольц А. — 358
Хоркхаймер М. — 74, 85, 486, 491
- Цвейг С. — 61
Цейзинг А. — 209
Целан (Анчель) П. — 316, 457—459, 518
- Че Гевара (Гевара де ла Серна — Че) Э.
— 307
Чимабуэ (Ченни ди Пепо) — 305
- Шароун Х. — 69, 517
Шекспир У. — 43, 106, 308, 356, 367, 368
Шеллинг Ф. В. Й. — 73, 93, 106, 110, 114,
191, 320, 488
Шён Э. — 45
Шёнберг А. — 10, 27, 33, 36, 48, 57,
63, 66, 68, 138, 169, 202, 209, 215,
216, 231, 275, 292, 299, 311, 312,
333, 367, 370, 388, 431, 433, 434,
460, 486, 505
Шиканедер Э. И. Й. — 385, 518
- Шиллер И. Ф. — 44, 45, 93, 94, 221, 235,
249, 286, 433, 452
Шлоссер К. — 412, 465
Шнабель А. — 154
Шонди (Сцонди) П. — 457
Шопен Ф. — 27, 420
Шопенгауэр А. — 26, 151, 202, 203, 477,
491
Шпайзер Ф. — 400, 401
Штайгер Э. — 339, 518
Штайн Э. — 209
Штейерман Э. — 362, 433
Штифтер А. — 336, 337, 518
Штокхаузен К. — 39, 59, 232, 259, 517
Шторм Т. — 395
Штраус И. — 447
Штраус Р. — 59, 280, 310, 311, 414
Шуберт Ф. — 62, 107, 275, 420
Шуман Р. — 245, 269
- Эйхендорф Й. фон — 83
Элиот Т. С. — 367
Эль Греко (Теотокопули) Д. — 64, 283
Энгельс Ф. — 281, 328
Эпикур — 79
Эрнст М. — 370, 425
- Юнг К. Г. — 127

Содержание



ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ

ИСКУССТВО, ОБЩЕСТВО, ЭСТЕТИКА

Утрата самоочевидности искусства	5
К вопросу о происхождении	7
Истинное содержание и жизнь произведений	8
Об отношении между искусством и обществом	10
Критика психоаналитической теории искусства	15
Теории искусства Канта и Фрейда	17
«Наслаждение искусством»	22
Эстетический гедонизм и счастье познания	24

СИТУАЦИЯ

Распад материалов	27
Разыскуствление искусства; к критике индустрии культуры	28
Язык страдания	31
Философия истории нового	32
К проблеме инвариантности; эксперимент (I)	37
Защита «измов»	39
«Измы» как секуляризованные школы	40
Осуществимость и случайность; современность и качество	42
«Вторая рефлексия»	43
Новое и длительность	—
Диалектика интеграции и «субъективный пункт»	46
Новое, утопия, негативность	51
Современное искусство и индустриальное производство	52
Эстетическая рациональность и критика	54
Канон запретов	55
Эксперимент (II). Серьезность и безответственность	58
Идеал «черноты»	61
Отношение к традиции	63
Субъективность и коллектив	64
Солипсизм, миметическое табу, совершеннолетие	65
Профессия	67
Выражение и конструкция	68

О КАТЕГОРИЯХ БЕЗОБРАЗНОГО, ПРЕКРАСНОГО И ТЕХНИКИ

О категории безобразного	71
Социальный аспект и философия истории безобразного	74
О понятии прекрасного	78
Мимесис и рациональность	81
О принципе конструкции	86
Технология	88
Диалектика функционализма	91

ПРИРОДНО-ПРЕКРАСНОЕ

Приговор природно-прекрасному	93
Природно-прекрасное как «выход из рамок»	94
О ландшафте культуры	96
Прекрасное в природе и в искусстве неразрывно	98
Опыт природы исторически деформирован	101
Эстетическое восприятие, рассматриваемое аналитически	103
Природно-прекрасное как прерванная история	104
Определенная неопределенность	106
Природа как шифр умиrotворенного	108
Метакритика гегелевской критики природно-прекрасного	110
Переход от прекрасного в природе к прекрасному в искусстве	114

ПРЕКРАСНОЕ В ИСКУССТВЕ: АППАРИЦИЯ, ОДУХОТВОРЕННОСТЬ, НАГЛЯДНОСТЬ

«Больше» чем видимость	116
Эстетическая трансцендентность и расколдовывание	117
Просвещение и священный трепет	118
Искусство и то, что ему чуждо	120
Несуществующее	122
Образный характер	124
«Взрыв»	125
Коллективное содержание образа	127
Искусство как духовное явление	129
Имманентность произведений и гетерогенность	132
Об эстетике духа у Гегеля	134
Диалектика одухотворения	136
Одухотворение и хаотичность	139
Апоретическая наглядность искусства	140
Наглядность и понятийность; вещный характер	144

ВИДИМОСТЬ И ВЫРАЖЕНИЕ

Кризис видимости	149
Видимость, смысл, <i>tour de force</i>	155
О спасении видимости; гармония и диссонанс	158
Выражение и диссонанс	162
Субъект — объект и выражение	164
Выражение как характер языка	165
Господство и понятийное познание	167
Выражение и мимесис	168
Диалектика внутреннего мира; апории выражения	170

ЗАГАДОЧНОСТЬ, ПРАВДИВОСТЬ, МЕТАФИЗИКА

Критика и спасение мифа	174
Миметическое и нелепое	175
<i>Cui bono?</i>	176
Загадочность и понимание	177
«Ничто не остается неизменным»	180
Загадка, письмо, интерпретация	183
Интерпретация как подражание	184
«Блок»	185
Прерванная трансцендентность	186
Загадочность, правдивость, абсолютность	187
Об истинности художественных произведений	188
Искусство и философия; коллективное содержание искусства	191
Истина как видимость очевидного	193
Мимесис смертельного и примирения	195
Метексис мрачного	198

ГАРМОНИЧНОСТЬ И СМЫСЛ

Логичность	200
Логика, причинность, время	202
Целесообразность без цели	204
Форма	206
Форма и содержание	210
Понятие артикуляции (I)	214
К понятию материала	216
К понятию материи; интенция и содержание	218
Интенция и смысл	221
Кризис смысла	223
Понятие гармонии и идеология замкнутости	229
Утверждение	232
Критика классицизма	234

СУБЪЕКТ — ОБЪЕКТ

Двойственное значение субъективного и объективного; об эстетическом чувстве	238
Критика кантовского понятия объективности	240
Трудное равновесие	242
Языковой характер и коллективный субъект	243
К диалектике субъекта и объекта	246
Гений	247
Оригинальность	250
Фантазия и рефлексия	251
Объективность и овеществление	254

К ТЕОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Процесс эстетического опыта; произведение как процесс	256
Преходящее	259
Артефакт и генезис	260
Художественное произведение как монада и его имманентный анализ ..	262
Искусство и художественные произведения	264
История как структурообразующий момент произведений; что значит понятность	266
Принуждение к объективации и диссоциирование	267
Единство и множественность	271
Категория интенсивности	273
«Почему произведение по праву называют прекрасным?»	274
Глубина	276
Понятие артикуляции (II)	277
К дифференциации понятия «прогресс»	278
Развертывание производительных сил	280
Изменение произведений	281
Интерпретация, комментарий, критика	282
Истинное содержание произведения с исторической точки зрения; возвы- шенное в природе и искусстве	283
Возвышенное и игра	286

ВСЕОБЩЕ И ОСОБЕННОЕ

Номинализм и упадок жанров	290
К вопросу об эстетике жанров в античности	294
К философии истории общепринятых норм и правил	295
К понятию стиля	298
Прогресс в искусстве	301
История искусства как неоднородный процесс	303
Прогресс и овладение материалом	305
Техника	308
Искусство в индустриальную эпоху	313
Номинализм и открытая форма	317
Конструкция; статика и динамика	320

ОБЩЕСТВО

Двойственный характер искусства: fait social и автономия; к вопросу о фетишизме	325
Рецепция и производство	329
Выбор материала; художественный субъект; отношение к науке	332
Искусство как образ поведения	335
Идеология и истина	336
Вина	338
О рецепции нового искусства	339
Взаимосвязь искусства и общества	341
Критика катарсиса; китч и вульгарность	343
Отношение к практике; воздействие, переживание, потрясение	348
Ангажированность	355
Эстетизм, натурализм, Беккет	358
Против управляемого искусства	361
Возможность искусства сегодня	362
Автономия и гетерономия	364
Политический выбор	366
Прогресс и реакция	369
Искусство и нищета философии	372
Первостепенное значение объекта и искусство	373
Проблема солипсизма и ложное примирение	374

PARALIPOMENA

Теории происхождения искусства	462
--------------------------------------	-----

РАННЕЕ ВВЕДЕНИЕ

Устаревшее в традиционной эстетике	—
Изменение функции наивного	476
Традиционная эстетика и современное искусство непримиримы	480
Истинность и фетишизм произведений искусства	483
Принуждение к эстетике	484
Эстетика как убежище метафизики	487
Эстетический опыт как объективное понимание	490
Имманентный произведению анализ и эстетическая теория	494
К диалектике эстетического опыта	495
Всеобщее и особенное	497
Критика феноменологического исследования происхождения	499
Отношение к гегелевской эстетике	500
Открытый характер эстетики; эстетика формы и содержания (I)	501
Эстетика формы и содержания (II); нормы и принципы	504
Методология, «вторая рефлексия», история	506
<i>Послесловие немецких издателей</i>	510
Примечания	517
Указатель имен	519



Теодор В. Адорно

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ

Заведующий редакцией *М. М. Беляев*
Ведущий редактор *Р. К. Медведева*
Редактор *Ж. П. Крючкова*
Оформление художника *Б. Ю. Шварева*
Художественный редактор *Е. А. Андрусенко*
Технический редактор *Е. Ю. Куликова*

ЛР № 010273 от 10.12.97.

Сдано в набор 18.09.2000.
Подписано в печать 13.06.2001.
Формат 60x90^{1/16}. Бумага офсетная № 1.
Гарнитура «Таймс». Печать офсетная.
Усл. печ. л. 33. Уч.-изд. л. 37,99.
Тираж 3000. Заказ № 337.

Электронный оригинал-макет
подготовлен в издательстве.

ГП издательство «Республика»
Министерства Российской Федерации
по делам печати, телерадиовещания
и средств массовых коммуникаций.
Миусская пл., 7, Москва, А-47, ГСП-3 125993.

Отпечатано с готовых диапозитивов
на ГИПП «Уральский рабочий».
620219, г. Екатеринбург; ул. Тургенева, 13.