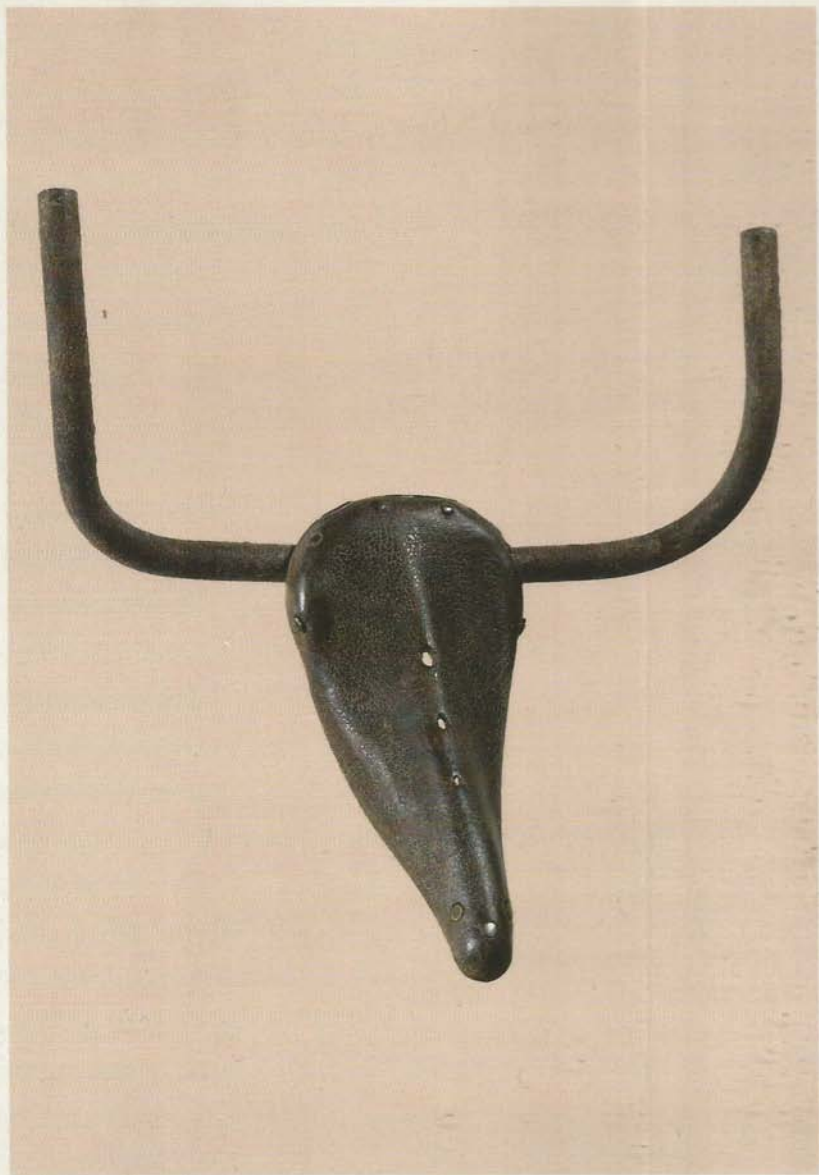


**ПЕТЕР БЮРГЕР**

**ТЕОРИЯ**

**АВАНГАРДА**



**v — a - c**

Петер Бюргер  
Теория авангарда

Перевод с немецкого Сергея Ташкенова  
Редактор Карен Саркисов

Б 98 Бюргер П. Теория авангарда. М.: V-A-C press, 2014. –  
200 с. – 12+

УДК 7.01

ББК 87.8

Б 98

ISBN 978-5-9904389-7-2

© 1974, Surhkamp Verlag Frankfurt am Main

© 2014, V-A-C press

Все права защищены

В оформлении обложки использована фотография работы  
Пабло Пикассо «Голова быка», 1942 (предоставлено  
Succession Picasso)



# Содержание

Предварительное замечание	9
Введение. Предварительные размышления о критическом литературоведении	11
<b>I. Теория авангарда и критическое литературоведение</b>	
1. Историчность эстетических категорий	25
2. Авангард как самокритика искусства в буржуазном обществе	32
3. К дискуссии о теории искусства Бенямина	43
<b>II. К проблеме автономии искусства в буржуазном обществе</b>	
1. Проблемы исследования	55
2. Автономия искусства в эстетике Канта и Шиллера	65
3. Отрицание автономии искусства в авангарде	73
<b>III. Авангардистское произведение искусства</b>	
1. К проблеме категории произведения	87
2. Новизна	93
3. Случайность	101
4. Понятие аллегории у Бенямина	107
5. Монтаж	114
<b>IV. Авангард и ангажированность</b>	
1. Спор между Адорно и Лукачем	131
2. Дополнительное замечание с учетом Гегеля	144
Послесловие ко второму изданию	151
Примечания	159
Библиография	193





## Предварительное замечание

Если исходить из того, что эстетическая теория содержательна лишь в той мере, в какой она осмысляет историческое развитие своего предмета, то теория авангарда оказывается сегодня необходимой частью теоретико-художественных размышлений.

Настоящая работа опирается на результаты моего исследования о сюрреализме. На представленные в той книге частные примеры я укажу в общем,<sup>1</sup> чтобы в дальнейшем можно было по возможности избежать отдельных отсылок. Приводимые здесь рассуждения имеют иной статус. Они не стремятся заменить собой необходимый анализ конкретных произведений, но предлагают категориальные рамки, позволяющие предпринять такой анализ. В соответствии с этим, упоминаемые примеры из литературы и изобразительного искусства выступают не историко-социологической трактовкой отдельных произведений, но иллюстрациями к теории.

Настоящая работа выросла из проекта «Авангард и буржуазное общество», проводившегося в университете Бремена с летнего семестра 1973 до летнего семестра 1974 года. Без интереса к предмету занятых в проекте студентов не родилась бы и данная книга. В обсуждении отдельных глав работы приняли участие Криста Бюргер, Хелена Харт, Кристель Рекнагель, Янек Ярославски, Хельмут Лампрехт и Герхард Лейтхойзер; им я выражаю благодарность за критические замечания.



# Введение

## Предварительные размышления о критическом литературоведении<sup>1</sup>

Критическая наука отличается от традиционной тем, что анализирует общественное значение своей деятельности.<sup>2</sup> Это порождает определенные проблемы, осознание которых важно для учреждения критического литературоведения. Я имею в виду не то наивное отождествление индивидуальной мотивации и общественной актуальности, которое встречается сегодня у антиавторитарных левых, но теоретическую проблему. Определение того, что актуально для общества, связано с политической позицией интерпретатора. Это значит, что вопрос, актуален предмет или нет, в антагонистическом обществе нельзя *решить* обсуждением, но его можно *обсудить*. Мне кажется, научная дискуссия добилась бы существенного прогресса, если бы для каждого ученого стало нормой обосновывать выбор своего предмета и постановку проблемы.

Критическая наука, какой бы опосредованной она ни была, понимает себя как часть социальной практики. Она не является «незаинтересованной», но руководствуется интересом. Последний можно примерно определить как заинтересованность в разумных состояниях и мире, свободном от угнетения и ненужного подавления. Этот интерес не может реализоваться в литературоведении непосредственно. Такого рода попытки

(например, установление жесткого мерил, по которому прогрессивность литературы определяется изображением положительного героя из рабочего класса)<sup>3</sup> игнорируют особенность и историчность предметной области. Нацеленный на познание интерес реализуется в литературоведении лишь опосредованно — через определение категорий, с помощью которых будут осмысляться литературные объективации.

Суть критической науки не в том, чтобы изобретать новые категории, противопоставляя их «ложным» категориям традиционной науки. Напротив, при анализе категорий традиционной науки она пытается выяснить, какие вопросы они могут ставить, а какие уже исключены на уровне теории (самим выбором категорий). В литературоведении при этом важен вопрос, обладают ли категории теми качествами, которые позволили бы анализировать взаимосвязь литературных объективаций и общественных отношений. Я настаиваю на важности категориальных рамок, которыми пользуется исследователь. Можно, например, описать литературное произведение как решение определенных художественных проблем, возникающих в зависимости от состояния художественной техники в эпоху его создания; но это отсекает вопрос о социальной функции уже на теоретическом уровне, если только не удастся показать наличие общественной составляющей в казалось бы чисто художественной проблематике.

Разумеется, критическое литературоведение выбирает своим исходным пунктом не случайно взятые традиционные концепции, но наиболее актуальные. К таковым, несомненно, относится герменевтика. В книге «Истина и метод» Гадамер разработал два ключевых герменевтических понятия: *предрассудок* и *апликация*. Предрассудок применительно к процессу понимания чужих текстов означает, что интерпретатор

не является пассивным реципиентом, словно растворяющимся в тексте, а привносит определенные представления, проникающие в толкование текста. Аппликация (применение) — это всякое толкование, проистекающее из определенного интереса к современности. Гадамер подчеркивает, «что в понимании всегда имеет место нечто вроде применения подлежащего пониманию текста к той современной ситуации, в которой находится интерпретатор».<sup>4</sup> В целом с Гадамером можно согласиться, но содержание, которым он наполняет эти понятия, справедливо критиковалось, особенно Юргеном Хабермасом: «Гадамер превращает свою идею понимания как структуры предрассудка в реабилитацию предрассудка как такового».<sup>5</sup> Это происходит потому, что Гадамер определяет понимание как «включение в свершение предания» (*Истина и метод*, с. 345). Для консервативного Гадамера понимание в конечном счете совпадает с подчинением авторитету традиции; Хабермас же, напротив, указывал на «силу рефлексии», которая делает структуру предрассудка прозрачной и тем самым разрушает его власть (*Logik der Sozialwiss.*, S. 283 f.). Он поясняет, что для самостоятельной герменевтики традиция предстает абсолютной властью лишь потому, что она не учитывает системы труда и господства (*Logik der Sozialwiss.*, S. 289). Именно в этом пункте, по его мнению, должна вступать игру критическая герменевтика.

«Относительно наук о духе, — пишет Гадамер, — скорее следует сказать, что исследовательский интерес, обращаясь к преданию, каждый раз совершенно особым образом мотивирован здесь современностью и ее интересом. Лишь благодаря подобной мотивации самой постановки вопроса конституируются тема и предмет исследования» (*Истина и метод*, с. 338). Указание на соотнесенность историко-герменевтических наук и

современности несет в себе большую теоретическую значимость, но формулировка «современность и ее интерес» подразумевает, что современность есть нечто единообразное и ее интересы можно определить. Именно в этом кроется заблуждение. В истории интересы правящих и угнетенных едва ли когда совпадали. Лишь полагая современность как монолитное единство, Гадамеру удается приравнять понимание к «включению в свершение предания». В противовес этой точке зрения, делающей историка пассивным реципиентом, можно согласиться с Дильтеем, который настаивает на том, «что историю *исследует* тот же, кто ее *творит*». <sup>6</sup> Хочет он того или нет, но историк или интерпретатор занимает определенную позицию в рамках общественных дискуссий своего времени. Перспектива, из которой он рассматривает свой предмет, определена его собственным положением среди социальных сил эпохи.

Герменевтика, ставящая своей целью не простую легитимацию традиции, а рациональное испытание претензии традиции на действенность, оборачивается критикой идеологии. <sup>7</sup> Не секрет, что с понятием идеологии связано множество отчасти противоречащих друг другу значений; и все же критической науке без него не обойтись, поскольку оно позволяет мыслить *противоречивые* отношения духовных объективаций и социальной реальности. Вместо того чтобы пытаться дать определение, обратимся к критике религии, которую Маркс развил во введении к «Критике гегелевской философии права» и которая демонстрирует это противоречивое отношение. Ранний Маркс — в этом заключается как сложность, так и научная плодотворность его понятия идеологии — разоблачает как *ложное сознание* такой образ мыслей, *истинность* которого он вместе с тем не отрицает. Эта двойственность идеологии обнаруживается на примере религии:

1. Религия есть иллюзия. Человек проецирует в небо то, что он хочет видеть воплощенным на земле. Веря в Бога, который является лишь овеществлением человеческих свойств, он вводит себя в заблуждение.

2. Вместе с тем религии присущ и момент истины: она есть «*выражение* действительного убожества» (поскольку чисто идеальная реализация человечности на небесах указывает на нехватку реальной человечности в человеческом обществе). И она есть «*протест* против этого действительного убожества»,<sup>8</sup> потому что и в отчужденной форме религиозные идеалы являются мерилем того, что должно быть в действительности.

Критику религии у Маркса можно обобщить в модель, применимую к предметам литературы. Маркс устанавливает связь между *идейным содержанием* (религиозным учением) и *общественным положением* носителей этого идейного содержания (социальное убожество). Сложнее всего при этом изложить суть установленной связи — мы назовем ее *социальной функцией* идейного содержания. В модели она понимается как противоречивая: она содержит момент истины (выражение убожества и протест против него) и момент не-истины (пробуждение иллюзорных надежд). Значение модели заключается в том, что она не устанавливает однозначного отношения духовных объективаций и социальной действительности сразу на теоретическом уровне, но рассматривает это отношение как противоречивое и тем самым предоставляет конкретному анализу необходимый простор для познания, так что он не превращается в пустую демонстрацию изначально заданной схемы. Важно, кроме того, следующее: критика понимается как *производство* знаний, а не как пассивное восприятие данного. Хотя элемент истины и присутствует в идейном содержании (религии) изначально, он раскрывается только посредством

критики. Последняя разрушает иллюзию автономного существования Бога и позволяет тем самым познать элемент истины идейного содержания.

Из этого следует:

1. Критика идеологии, построенная по образцу критики религии у Маркса, не разрушает духовное образование прошлого — она лишь раскрывает его историческую истину.

2. Кроме того, следует помнить, что идейное содержание (литературное произведение) понимается не просто как слепок, то есть дублирование общественной реальности, но как ее *продукт*. Оно есть результат деятельности, *отвечающей* на действительность, которая воспринимается ущербной. (Человеку, которому недоступна «истинная действительность», то есть возможность гуманного развития в реальности, приходится идти на «фантастическое осуществление» самого себя в сфере религии.) Идеологии не просто отражают определенные общественные отношения, но и являются частью общественного целого. «Идеологические моменты „скрывают“ не только экономические интересы, являются не только знаменами и боевыми лозунгами, но выступают как часть и элемент самой действительной борьбы».<sup>9</sup>

Чтобы быть пригодной для анализа литературы, описанная модель нуждается тем не менее в некоторых преобразованиях. Идейное содержание, позволяющее постигать духовные объективации лишь на содержательном уровне их высказывания, должно быть заменено определением, учитывающим, что содержание художественного произведения во многом складывается из его формы. Для этого я предлагаю понятие *интенции произведения*. Им следует обозначать не осознанное авторское намерение воздействовать на реципиента, а точку схождения обнаруживающихся в произведении средств этого воздействия



(стимулов). Здесь возникает проблема включения формальных методов анализа текста в критическое литературоведение. Такое включение необходимо; однако оно требует теоретических размышлений, которые бы прояснили научный статус формальных методов и легитимность их включения в критико-герменевтическую науку.

Названные преимущества модели, выведенной из критики религии Маркса, можно обобщить следующим образом: эта модель позволяет сформулировать взаимосвязь отдельного произведения и социальной действительности, которой оно обязано своим появлением, как диалектическое отношение (функцию). Кроме того, она позволяет поставить вопрос об изменениях социальной функции произведения после заката обуславливающего его общества. Эта модель позволяет допустить, что в изменившейся общественной ситуации произведение получает новые социальные функции.<sup>10</sup> Ведь если понимать функцию не просто как эманацию интенции произведения, но как результат интенции произведения, с одной стороны, и реального положения аудитории этого произведения, с другой, то антиномия историчности и вневременности становится частично объяснимой.

Недостаток модели (не Марксовой критики религии, но предложенного здесь ее применения к литературным произведениям) заключается в том, что она строится на иллюзии, будто отдельное произведение и воздействует отдельно. Но это не так — произведение воздействует в рамках института искусства. Этот недостаток был устранен в предпринятом Маркузе перенесении Марксовой критики религии на культуру буржуазного общества. Однако и здесь, как мы увидим, не обошлось без трудностей.

Изложим для начала в общих чертах центральное положение Маркузе из его статьи «Аффирмативный характер куль-

туры». Подобно тому как Маркс раскрыл «аффирмативный» момент в религии (в качестве утешения она избавляет общество от давления сил, направленных на изменения), Маркузе обнаруживает его в буржуазной культуре, допускающей гуманные ценности лишь в качестве фикции и тем самым препятствующей их реализации. И подобно тому как Маркс улавливал в религии критический момент («протест против действительного убожества»), Маркузе считает гуманистические притязания великих произведений буржуазной культуры протестом против несправедливого общества. «И разумеется, она [аффирмативная культура] освобождает „внешние условия“ от ответственности за „призвание человека“, что позволяет стабилизировать их несправедливость. Однако она также указывала в качестве задачи на образ лучшего строя».<sup>11</sup>

Перенос глобальной модели критики Маркса на сферу культурных объективаций еще не решает вопроса о научном статусе такой модели. Критика буржуазной культуры Маркузе опирается на ее идейный характер; она глобальна в той мере, в какой она одинаково затрагивает все объективации искусства буржуазии. Возникает вопрос, как эта модель относится к интерпретации отдельных произведений. Было бы, конечно, совершенно бессмысленно утверждать, что она охватывает все произведения буржуазной культуры или же наделяет их ярлыком «аффирмативности». Если из статьи Маркузе и можно сделать такие выводы, агрессивные по отношению к культуре и чуждые самому автору,<sup>12</sup> то только в результате ошибочного анализа. Ведь значение этого анализа кроется скорее в том, что он предоставляет модель диалектического толкования, не дав прежде толкования отдельных произведений. Желая определить статус этой модели точнее, можно понимать ее через призму рассуждений Хабермаса о метапсихологии Фрейда как *всеобщей интерпре-*

тащи.<sup>13</sup> Подобно тому как структурная модель метапсихологии на основании понятий Оно, Я, Сверх-Я и заимствованных у семейной структуры ролевых моделей вырабатывает нарративную схему, служащую реконструкции индивидуальных биографий, так и модель Маркузе позволяет интерпретировать произведения буржуазной культуры как образования, в которых, как правило, расходятся идеальное притязание и реальная функция. Маркузе констатирует практическую неэффективность искусства в отношении преследуемых им целей и обращает внимание на взаимосвязь между этой неэффективностью и автономным статусом искусства в буржуазном обществе. Это ставит рамки, в которых отдельная интерпретация может задаваться вопросами, каким образом произведение пользуется весьма исторически изменчивым пространством свободы внутри буржуазного общества и в какой мере оно стремится преодолеть свою практическую неэффективность.

Помимо понятий, заимствованных для построения модели критического литературоведения из Марксовой критики религии, мы заимствуем еще одно важное понятие из подхода Маркузе — понятие *института искусства* (или культуры). То, что мы называли функцией (единство критической интенции и аффирмативного воздействия), зависит у Маркузе уже не от двух факторов (реального положения носителей идейного содержания и его самого), но и от третьего — того статуса, который в буржуазном обществе приобретает изолированное от жизненной практики искусство. Этот статус (институт искусства) задает условия, в которых производятся и воспринимаются отдельные произведения. Пытаясь построить модель понимания литературных произведений с опорой на Марксову критику религии, мы могли упустить важное понятие института, потому что под словом «религия» подразумевали «идейное содержа-

ние» и не учитывали содержащегося в понятии религии институционального момента.

Модель Маркузе фиксирует важную теоретическую мысль: отдельное произведение искусства всегда воспринимается в заданных, так сказать, институциональных условиях, определяющих в итоге его реальное воздействие. Можно даже сказать, что институт искусства (автономия) занимает в этой модели ключевое место и детерминирует реальную общественную функцию произведения. Не вызывает сомнений, что институт искусства должен считаться общественным; но возникает вопрос, каким образом он доступен исследователю. Проблема становится очевидной, если сопоставить институт искусства с институтом права; последний дан нам в виде писаных законов, то есть корпуса текстов, непосредственно регулирующих работу института. Для института искусства не существует ничего подобного — его не определяют никакие правила. Цензурные положения могут оказаться полезными для изучения сферы влияния литературных произведений какой-либо эпохи, но они ни в коем случае не позволяют определить статус искусства в обществе. О нем можно судить прежде всего по рефлексии авторов и критиков. О статусе искусства классико-романтический период нам сообщают «Критика способности суждения» Канта и «Письма об эстетическом воспитании человека» Шиллера. (Авторы последних социологических работ о проблеме автономии справедливо ссылаются на эти сочинения.) Но если статус искусства в определенный исторический период раскрывается нам преимущественно в рефлексии авторов и критиков, то, постигая этот статус, мы приходим не к социальному факту, но к чему-то, что само опять-таки требует социального объяснения. Другими словами, на этом уровне мы опять сталкиваемся с проблемой социальной детер-

минированности произведения искусства. Не значит ли это, что проблема всего лишь смещается с одного уровня на другой? В некотором смысле да; но было бы неверно заключать, что можно избавиться себя от таких рассуждений, раз в итоге вновь обнаруживается эта проблема. Такая точка зрения упускает самый существенный момент всякого теоретического построения: задача его не в том, чтобы таким образом решать проблемы, но в том, чтобы понятийно артикулировать идеи, позволяющие для начала вообще поставить четко сформулированные вопросы.<sup>14</sup> Вновь представим себе нашу модель, дополненную концепцией Маркузе: бросается в глаза, что в ней общество существует не на одном, но на нескольких уровнях. Нет никакого противоречия в том, что общество, преобразованное и пропущенное сквозь фильтр заданного художественного материала, входит как в само произведение, так и в его интенцию. Можно сказать, общество входит в произведение как «конструкт». Институт искусства в буржуазном обществе можно определить через противопоставление жизненной практике. Сколь бы неубедительным ни было противопоставление или сопоставление искусства и общества в качестве модели объяснения отдельных произведений, ей все же присущ момент истины в плане определения института искусства, который классические теоретики определяют как нечто обособленное от социальной жизненной практики. Общество оказывается здесь повседневностью, давлением отношений, которым подчиняется каждый человек в практической жизни. Введенная институтом искусства дихотомия искусства и общества (в смысле жизненной практики) отнюдь не является, однако, чем-то первичным — она обусловлена всем обществом в целом (противоречивым единством производительных сил и производственных отношений), которое, кроме того, опреде-

ляет социальное положение первичных носителей произведения или группы произведений. Понятием института искусства обозначается степень опосредования между функцией отдельного произведения и обществом. Степень опосредования представляется исторической переменной, меняющейся гораздо медленнее чередования отдельных произведений.

Присутствие общества на разных уровнях этой модели и в разных значениях (как конструкт в произведении, как оппозиция искусства и жизненной практики при определении института искусства, как совокупно-общественная данность в социальном положении первичных носителей и в детерминации института искусства) снимает жесткое противопоставление искусства и общества, при котором первое гипостазировано как нечто внесоциальное, и пусть и не в достаточной мере, но позволяет принять во внимание, что произведение искусства не стоит особняком от общественной целостности, но является ее частью.

Модель является герменевтической, поскольку диалектически трактуемое понятие функции занимает в ней центральное положение. Обладает ли произведение, в терминах Маркузе, критической или аффирмативной функцией и какой элемент (в заданный момент времени) доминирует — также зависит от позиции интерпретатора в современной ему общественной полемике. Если бы все зависело *только* от этого, то не возникло бы и никакой литературоведческой дискуссии; противоречащие друг другу интерпретации, привязанные к политической позиции интерпретатора, относились бы тогда друг к другу децизионистски. Возможность обсуждать расходящиеся друг с другом интерпретации пусть и не дает повода выносить на их счет решения (в смысле «верности» или «ложности»), но позволяет приводить доводы в пользу убедительности той или иной интер-

претации. Как со стороны «социальной логики первичных носителей», так и со стороны «интенции произведения» в очерченной модели обнаруживаются данные, которые хоть и не носят номологического характера, поскольку могут быть получены лишь в контексте интерпретации, но обладают тем не менее относительно высокой верифицируемостью. Предпринятое интерпретатором определение функции произведения убедительно в той мере, в какой он способен связать социальные «данные» с «данными произведения». В этом заключается собственно герменевтическая задача. Кроме того, изложенная модель преследует цель обеспечить в рамках герменевтически понятого литературоведения возможность рационального обсуждения различных интерпретаций за счет включения в дискуссию, так сказать, номологических результатов анализа. Произвольное, не подкрепленное никакой теоретической рефлексией бесцельное толкование лишилось бы тогда легитимации.

Разумеется, я знаю, что реализуемость того или иного метода не является вопросом о том, чьи аргументы лучше (если Эрих Кёлер приобрел так мало учеников, принявших марксистский подход, то виной тому явно не недостатки его метода); и все же мы должны исходить из *контрафактической* гипотезы, что лучшие аргументы всегда добиваются признания, ведь в противном случае нам пришлось бы вообще отказаться от научных дискуссий.





# Глава I

## Теория авангарда и критическое литературоведение

### 1. Историчность эстетических категорий

История внутренне присуща эстетической теории. Ее категории носят радикально эстетический характер.

—Т. Адорно<sup>1</sup>

Сколько бы эстетические теории ни гнались за надысторическим познанием своего предмета, не составит особого труда *post festum* распознать на них самих явную печать породившей их эпохи. Если эстетические теории историчны, то критическая теория предметной области искусства, пытаясь пролить свет на свою деятельность, также должна распознать собственную историчность. Другими словами, ей следует историзировать эстетическую теорию.

Для начала разберемся, что значит историзировать теорию. Это не значит применять к сегодняшней эстетической теории истористский подход, понимающий все явления эпохи через призму ее самой и затем вписывающий отдельные эпохи («одинаково близкие к Богу», по Ранке) в некую идеальную одновременность. Ложный объективизм истористского подхода

справедливо критиковался; бессмысленно возрождать его, рассуждая о теориях.<sup>2</sup> Точно так же это не значит рассматривать все предыдущие теории лишь как ступени на пути к собственной. Фрагменты былых теорий при этом отделяются от своего первоначального контекста и реконтекстуализируются без осмысления возникающей перемены функции и значения этого теоретического фрагмента. Характерное для восходящих классов построение истории как предыстории настоящего оказывается, несмотря на свою прогрессивность, в гегелевском смысле слова односторонним, поскольку охватывает лишь одну сторону исторического процесса, в то время как другую в ложном объективизме удерживает историзм. Под историзацией теории здесь следует понимать нечто иное, а именно постижение взаимосвязи между раскрытием предмета и категориями науки. Понятая в таком ключе, историчность теории основана не на том, что теория является выражением духа времени (такой взгляд является истористским), и не на том, что она поглощает предыдущие теории (история как предыстория настоящего), но на том, что предмет и категории взаимосвязаны в своем раскрытии. Ухватить эту взаимосвязь и значит историзировать теорию.

Можно возразить, что подобное начинание необходимо претендует на внеисторическое положение, так что историзация также необходимо становится деисторизацией; иными словами, выявление историчности языка науки предполагает метауровень, на котором это выявление возможно, и этот метауровень необходимо является трансисторическим (что потребует его историзации и т.д.). Понятие историзации означает здесь не разделение различных уровней языка науки, а рефлексию, которая в среде одного языка постигает историчность собственной речи.

Очерченную мысль можно пояснить с опорой на некоторые базисные методологические положения, сформулированные

Марксом в «Экономических рукописях 1857–1859 годов». На примере труда Маркс показывает, «что даже самые абстрактные категории, несмотря на то, что они — именно благодаря своей абстрактности — имеют силу для всех эпох, в самой определенности этой абстракции представляют собой в такой же мере продукт исторических условий и обладают полной значимостью только для этих условий и в их пределах».<sup>3</sup> Уловить эту мысль нелегко, поскольку Маркс утверждает, что, с одной стороны, определенные простые категории всегда имеют силу, а с другой, их всеобщность вытекает из определенных исторических отношений. Решающее различие здесь кроется между «иметь силу для всех эпох» и *сознавать* эту всеобщую значимость (в терминологии Маркса, «определенность этой абстракции»). Стало быть, положение Маркса гласит, что такое осознание возможно лишь в исторически развернутых отношениях. В монетаризме, рассуждает он, под богатством еще понимаются деньги, то есть связь богатства и труда не осознается. Лишь в теории физиократов труд признается источником богатства, однако не труд вообще, но его определенная разновидность — земледелие. Затем, в английской классической политэкономии, у Адама Смита, уже не определенный вид труда, а труд вообще признается источником богатства. Для Маркса это не просто развитие экономической теории. Ему скорее кажется, что возможным прогресс познания делает раскрытие предмета, на которое направлено познание. Когда физиократы развивали свою теорию (во второй половине XVIII века во Франции), земледелие еще оставалось господствующим сектором экономики, от которого зависели все остальные. Лишь экономически гораздо более развитая Англия, где промышленная революция уже набрала ход и где господство земледелия над остальными секторами общественного производства окончательно пало, позволила Сми-ту

осознать, что не конкретный вид труда, но труд как таковой создает богатство. «Безразличие к определенному виду труда предполагает весьма развитую совокупность действительных видов труда, ни один из которых уже не является более господствующим» (*Экономические рукописи*, с. 41).

Мой тезис состоит в том, что выявленная Марксом на примере категории труда взаимосвязь общезначимости какой-либо категории и реального исторического развития той области, на которую эта категория нацелена, действительна и для художественных объективаций. Выделение предметной области здесь также является условием возможности адекватного познания предмета. В буржуазном обществе полного выделения феномена искусства добился только эстетизм, ответом на который выступает исторический авангард.<sup>4</sup>

Уточним тезис за счет центральной категории «художественного метода» («приема»). С ее помощью художественный творческий процесс можно реконструировать как процесс рационального выбора среди разнообразных приемов — в расчете на достижение желаемого эффекта. Подобная реконструкция художественного производства предполагает не только относительно высокую степень рациональности в художественном производстве, но и свободный доступ к художественным средствам, уже не привязанным к системе стилистических норм, на которой, пусть и опосредованно, сказываются общественные нормы. Разумеется, в комедии Мольера художественные средства используются точно так же, как у Беккета, но из критики Буало явствует, что в эпоху Мольера они еще не осознаются в качестве художественных средств. Эстетическая критика того времени по-прежнему является прямой критикой отвергаемых господствующим слоем общества стилистических средств грубо-комического. В феодально-абсолютистском обществе Франции

XVII века искусство еще во многом интегрировано в жизненный уклад правящей верхушки. Даже когда в XVIII веке развивающаяся буржуазная эстетика освобождается от стилистических норм, связывавших искусство феодального абсолютизма с правящей верхушкой, искусство и дальше продолжает существовать по принципу *imitatio naturae*. Стилистические средства поэтому еще не обрели всеобщности художественного средства, призванного лишь воздействовать на реципиента, но подчиняются (исторически изменчивому) стилистическому принципу.

Без сомнения, художественное средство — самая общая из категорий, применимых для описания художественных произведений. Но *осознавать* отдельные приемы как художественные средства становится возможным лишь с появлением исторических авангардных движений, потому что лишь в них становится доступной совокупность художественных средств как таковых. До этой эпохи в развитии искусства использование художественных средств было ограничено стилем эпохи и заданным каноном допустимых приемов, нарушать который допускалось лишь до известных пределов. Но пока господствует один стиль, категория художественного средства не очевидна в качестве всеобщей категории, потому что на деле она кажется лишь особенной. Характерная черта исторических авангардных движений заключается как раз в том, что они не развили определенного стиля; не существует дадаистского или сюрреалистического стиля. Возможность единого стиля эпохи эти движения, напротив, ликвидировали, возведя доступность художественных средств прошедших эпох в принцип. Лишь универсальная доступность превращает категорию художественного средства в общую.

Когда русские формалисты провозглашают «остранение» художественным *приемом*,<sup>5</sup> признание всеобщности этой ка-

тегории возможно потому, что в исторических авангардных движениях шок реципиента становится главнейшим принципом художественной интенции. Поскольку остранение тем самым действительно становится господствующим художественным приемом, оно может быть признано общей категорией. Это ни в коем случае не означает, что русские формалисты выявили остранение преимущественно на основе авангардистского искусства (напротив, излюбленные примеры Шкловского — это «Дон Кихот» и «Тристрам Шенди»); утверждается лишь одна, тем не менее необходимая, взаимосвязь между принципом шока в авангардистском искусстве и осознанием общезначимости категории остранения. Необходимой эта связь предстает потому, что лишь полное раскрытие предмета (здесь — радикализация остранения через шок) позволяет познать общезначимость категории. Акт познания ни в коем случае не переводится тем самым в сферу реальности, а познающий субъект не отрицается; всего лишь признается, что возможности познания ограничены реальным (историческим) развитием предмета.<sup>6</sup>

Я утверждаю, что авангард первым раскрывает общий характер определенных общих категорий произведения искусства и что, следовательно, предыдущие стадии развития феномена искусства в буржуазном обществе можно понять исходя из авангарда, а не наоборот (авангард — исходя из предшествующих ему стадий искусства). Но это положение не значит, что все категории произведения искусства получают свое полное развитие лишь в авангардистском искусстве. Напротив, мы увидим, что определенные, существенные для описания доавангардистского искусства категории (например, органичность, подчиненность частей целому) в искусстве авангарда как раз отрицаются. Поэтому нельзя полагать,

будто все категории (и то, что они выражают) проходят одинаковый путь развития. Подобная эволюционистская позиция сглаживает противоречивость исторических процессов в пользу представлений о линейном ходе развития. В противовес этому следует настоять на том, что историческое развитие как общества в целом, так и отдельных его частей следует рассматривать лишь как результат во многом несовместимых линий развития категорий.<sup>7</sup>

Необходимо дополнительно уточнить сформулированное выше положение. Только авангард, как говорилось, демонстрирует всеобщность художественных средств, потому что уже не выбирает художественные средства по какому-то стилистическому принципу, но располагает ими как *художественными средствами*. Возможность видеть категории художественного произведения в их общезначимости возникла в искусстве авангарда, разумеется, не *ex nihilo*. Напротив, ее исторические предпосылки кроются в развитии искусства в буржуазном обществе. С середины XIX века, то есть после утверждения политического господства буржуазии, развитие это протекало так, что диалектика формы и содержания произведения искусства все больше смещалась в сторону формы. Содержательная сторона художественного произведения — его «высказывание» — все больше отесняется на задний план формой, определяющей себя как эстетическое в узком смысле слова. Такое преобладание (примерно с середины XIX века) формы в искусстве с точки зрения производственной эстетики можно трактовать как распоряжение художественными средствами, с точки зрения рецептивной эстетики — как установку на сенсбилизацию реципиента. Важно видеть единство этого процесса: художественные средства становятся доступными в качестве таковых по мере ослабления категории содержания.<sup>8</sup>

С этой точки зрения оказывается понятным одно из центральных положений эстетики Адорно, согласно которому «ключ ко всякому содержанию искусства лежит в его технике».<sup>9</sup> Подобный тезис вообще возможен лишь благодаря тому, что за последние сто лет изменилось отношение между формальными (техникой) и содержательными (высказыванием) моментами произведения и что форма действительно стала преобладать. Вновь обнаруживается взаимосвязь между историческим развитием предмета и категориями, охватывающими данную предметную область. Однако в формулировке Адорно проблематичен один момент — претензия на общезначимость. Если верно, что положение Адорно стало возможным лишь благодаря эволюции, которую искусство претерпело со времен с Бодлера, то применимость этого положения к предыдущим эпохам в искусстве оказывается спорной. В цитированном выше методологическом рассуждении Маркс обращается к этой проблеме и подчеркивает, что даже самые абстрактные категории обладают «полной значимостью» лишь для и внутри тех условий, продуктом которых они являются. Если не усматривать здесь скрытого историзма Маркса, то возникает проблема — можно ли познавать прошлое, не питая истористской иллюзии его беспредпосылочного понимания и не постигая его в категориях, представляющих собой продукт более поздней эпохи?

## 2. Авангард как самокритика искусства в буржуазном обществе

В «Экономических рукописях 1857–1859 годов» Маркс формулирует еще одну важную методологическую мысль. Она



также касается возможности познания предшествующих общественных формаций или общественных подсистем. Маркс совсем не затрагивает истористскую позицию, согласно которой предшествующие общественные формации можно постигать, не ссылаясь на настоящее исследователя. Связь между развитием предмета и развитием категорий (а стало быть, и историчность познания) не подлежит для него сомнению. Предмет его критики составляет не истористская иллюзия возможности исторического познания без опорной точки в истории, а прогрессивная конструкция истории как предыстории современности. «Так называемое историческое развитие покоится вообще на том, что последняя по времени форма рассматривает предыдущие формы как ступени к самой себе и всегда понимает их односторонне, ибо лишь весьма редко и только при совершенно определенных условиях она бывает способна к самокритике; здесь, конечно, речь идет не о таких исторических периодах, которые самим себе представляются как времена упадка» (*Экономические рукописи*, с. 42–43). Понятие «односторонне» здесь употреблено в строго теоретическом смысле; оно означает, что противоречивое целое постигается недialeктически (в своей противоречивости) и фиксируется лишь одна сторона этого противоречия. Несомненно, прошлое надо конструировать как предысторию настоящего, но эта конструкция охватывает лишь одну сторону противоречивого процесса исторического развития. Чтобы схватить процесс в его целостности, следует выйти за рамки настоящего, которое вообще делает познание возможным. Для этого Маркс прибегает не к измерению будущего, а к понятию самокритики настоящего. «Христианская религия лишь тогда оказалась способной содействовать объективному пониманию прежних мифологий, когда ее самокритика была до известной степени, так сказать,

δυνάμει, уже готова. Так и буржуазная политическая экономия лишь тогда подошла к пониманию феодальной, античной, восточной экономики, когда началась самокритика буржуазного общества» (*Экономические рукописи*, с. 43).

Говоря об «объективном понимании», Маркс вовсе не поддается объективистскому самообольщению историзма, потому что связь исторического познания с настоящим является для него самой собой разумеющейся. Его волнует лишь диалектическое преодоление (через понятие самокритики настоящего) «односторонней» конструкции прошлого как предыстории настоящего.

Если использовать самокритику как историографическую категорию для описания определенной стадии развития общественной формации или общественной подсистемы, то придется сначала точнее определить ее значение. Маркс отличает самокритику от иного типа критики, например, «критики, с которой христианство выступало против язычества или протестантизм — против католицизма» (*Экономические рукописи*, с. 43). Этот тип мы обозначим как внутрисистемную критику. Особенность ее состоит в том, что она работает в рамках общественного института. В примере Маркса внутрисистемной критикой в рамках института религии будет критика определенных религиозных представлений во имя других представлений. Самокритика же, напротив, предполагает дистанцию по отношению к борющимся друг с другом религиозным представлениям. Однако эта дистанция является лишь результатом другой, по сути своей более радикальной критики — критики самого института религии.

Разница между внутрисистемной критикой и самокритикой действительна и для сферы искусства. Примером первой может служить критика теоретиков французского классицизма в адрес

барочной драмы или критика Лессинга в адрес немецких подражаний классической французской трагедии. Критика здесь работает внутри института театра, при этом друг с другом сталкиваются различные концепции трагедии, которые (пусть и через многочисленные опосредования) коренятся в социальных позициях. От этого необходимо отличать тот тип критики, который целиком касается института искусства, — самокритику искусства. Методологическое значение категории самокритики состоит в том, что и в случае общественных подсистем она показывает условия возможности «объективного понимания» предшествующих стадий развития. Применительно к искусству это значит, что «объективное понимание» предшествующих эпох развития искусства станет возможным, лишь когда искусство войдет в стадию самокритики. Под «объективным пониманием» разумеется при этом не понимание, независимое от нахождения познающего индивида в настоящем, а только постижение совокупного процесса в той мере, в которой в настоящем познающего индивида этот процесс, пусть и временно, но завершился.

Мой второй тезис звучит так: вместе с движениями исторического авангарда искусство как общественная подсистема вступает в стадию самокритики. Дадаизм, наиболее радикальное из течений европейского авангарда, критикует уже не предшествовавшие ему художественные направления, но *институт искусства*, каким он сложился в буржуазном обществе. Понятием института искусства здесь следует обозначать как аппарат производства и распространения искусства, так и господствующие в данную эпоху представления об искусстве, существенно определяющие рецепцию произведений. Авангард выступает против того и другого: против аппарата распространения, которому подчинено художественное произведение, и против статуса искусства в буржуазном обществе, охватываемого понятием

автономии. Только после того как в эстетизме искусство целиком отделяется от жизненной практики, эстетическое получает возможность развиваться «в чистом виде». Но, с другой стороны, автономия обнаруживает свою изнанку — общественную неэффективность. Авангардистский протест, цель которого — вернуть искусство в жизненную практику, раскрывает взаимосвязь автономии и неэффективности. Зарождающаяся самокритика искусства как общественной подсистемы делает возможным «объективное понимание» предыдущих стадий развития. В то время как, например, в эпоху реализма развитие искусства шло по линии все большего приближения изображения к действительности, сегодня односторонность такого развития может быть осознана. Реализм сегодня больше не выступает *истинным* принципом художественного изображения, но понимается как сумма приемов определенной эпохи. Целостность процесса развития искусства принимает ясные очертания лишь на стадии самокритики. Только когда искусство действительно целиком освободится от всякой связи с жизненной практикой, станут очевидны поступательное высвобождение искусства из контекстов жизненной практики и сопутствующее этому обособление специфической области опыта (эстетического) в качестве принципа развития искусства в буржуазном обществе.

На вопрос об исторических условиях возможности самокритики текст Маркса не дает прямого ответа. В нем прочитывается лишь общая мысль о том, что предпосылкой самокритики выступает полное выделение общественной формации или общественной подсистемы, на которую направлена критика. Если применить это общее положение к сфере истории, то предпосылкой самокритики буржуазного общества окажется возникновение пролетариата, поскольку становление этого класса позволяет осознать либерализм как идеологию. Предпосылкой

самокритики религии как общественной подсистемы выступает утрата легитимирующей функции религиозными картинами мира. Последние теряют свою общественную функцию по мере того, как при переходе от феодального общества к буржуазному на место картин мира, легитимирующих господство (к ним относятся и религиозные картины мира), приходит базисная идеология справедливого обмена. «Поскольку *социальная власть* капиталистов в форме личного трудового договора институционализируется как отношения обмена, а получение прибыли с находящейся в личном распоряжении прибавочной стоимости занимает место *политической зависимости*, рынок, вместе со своей кибернетической функцией, перенимает еще и идеологическую: классовые отношения могут принимать анонимный вид в форме неполитической зависимости от оплаты труда».<sup>10</sup> Так как в основе буржуазного общества лежит центральная идеология, легитимирующие господство картины мира утрачивают свою функцию. Религия становится личным делом каждого, и одновременно становится возможной критика института религии.

Какие же исторические условия необходимы для возможности самокритики искусства как общественной подсистемы? Отвечая на этот вопрос, следует прежде всего остерегаться поспешно выстроенных взаимосвязей (типа кризис искусства — кризис буржуазного общества).<sup>11</sup> Если придерживаться мысли об относительной самостоятельности общественных подсистем по отношению к развитию общества в целом, то нельзя полагать, будто кризисные явления, затрагивающие общество в целом, непременно спровоцируют кризис его подсистем, и наоборот. Чтобы постичь условия возможности самокритики искусства как подсистемы, необходимо выстроить историю этой подсистемы. При этом опять-таки нельзя в основу

постигаемой истории искусства класть историю буржуазного общества. Такой подход лишь привязывает художественные объективации к стадиям развития буржуазного общества, которые считаются уже известными; так не достичь познания, потому что искомое (история искусства и его общественное влияние) уже полагается известным. История общества в целом предстает как бы смыслом истории подсистем. Напротив, надо настаивать на неодновременности развития отдельных подсистем. Однако это значит, что историю буржуазного общества можно писать лишь как синтез неодновременностей развития разных подсистем. Трудности, лежащие на пути такого предприятия, очевидны; они обозначены, чтобы пояснить, почему история искусства как подсистемы рассматривается здесь самостоятельно.

Для выстраивания истории искусства как подсистемы представляется необходимым различать между *институтом искусства* (работающим по принципу автономии) и *содержанием конкретных произведений*. Лишь такое различие позволяет осознать историю искусства в буржуазном обществе как историю снятия расхождения между институтом и содержанием. В буржуазном обществе (а точнее, еще до того, как буржуазия во время Великой французской революции захватила и политическую власть) искусство обретает особый статус, который точнее всего обозначается категорией автономии. «Автономное искусство устанавливается, лишь когда вместе с возникновением буржуазного общества экономическая и политическая системы отделяются от культурной, а традиционалистские картины мира, распространившиеся через базовую идеологию справедливого обмена, освобождают искусства от их ритуального применения».<sup>12</sup> Следует подчеркнуть, что автономия здесь означает функциональный модус искусства как обществен-

ной подсистемы: его (относительную) независимость от притязаний на его общественное использование.<sup>13</sup> Тем не менее не стоит забывать, что изолирование искусства от жизненной практики и сопутствующее этому выделение особой области опыта (эстетического) не протекают прямолинейно (существуют значительные встречные течения) и не могут интерпретироваться недиалектически (к примеру, как самореализация искусства). Напротив, следует заострить внимание на том, что автономный статус искусства в рамках буржуазного общества отнюдь не бесспорен, но представляет собой довольно проблематичный продукт общественного развития в целом. Общество (вернее, господствующий класс) вполне может подвергнуть его сомнению, как только ему покажется выгодным вновь поставить искусство себе на службу. Это доказывает не только крайний пример фашистской политики искусства, ликвидировавшей автономный статус, но и целый ряд судебных процессов против художников в связи с нарушениями норм морали и нравственности.<sup>14</sup> От подобных нападков на автономный статус со стороны общественных инстанций следует отличать ту силу, которая исходит от материала отдельных произведений, проявляющего себя в целостности формы и содержания, и которая нацелена на преодоление дистанции между произведением и жизненной практикой. В буржуазном обществе искусство живет за счет напряжения между институциональными рамками (освобождение искусства от притязаний на его общественное применение) и возможным политическим содержимым отдельных произведений. Это напряжение вовсе не стабильно — напротив, оно, как мы увидим, подчиняется исторической динамике, стремящейся к его снятию.

Хабермас предпринял попытку определить «содержимое» всего искусства в буржуазном обществе. «Искусство — ре-

зервация для (пусть и виртуального) удовлетворения тех потребностей, которые в материальном жизненном процессе буржуазного общества становятся словно незаконными» (*Bewußtmachende oder rettende Kritik*, S. 192). К этим потребностям он среди прочего относит «миметическое обращение с природой», «солидарное сосуществование» и «счастье коммуникативного опыта, свободного от императивов целерациональности и оставляющего простор как для фантазии, так и для спонтанного поведения» (S. 192 f.). Такой подход, оправданный в рамках предложенного Хабермасом определения функции искусства в буржуазном обществе, в нашем случае был бы проблематичен, поскольку он не позволяет понять историческое развитие выраженных в произведениях содержаний. Мне кажется, необходимо различать между институциональным статусом искусства в буржуазном обществе (оторванность произведения искусства от жизненной практики) и реализованными в произведениях искусства содержаниями (такowymi могут, но не обязаны быть «остаточные потребности» в смысле Хабермаса). Потому что только такое различие позволит обнаружить эпоху, в которую возможна самокритика искусства. Лишь с помощью такого различения можно ответить на наш вопрос об исторических условиях возможности самокритики искусства.

В ответ на попытку разграничить формальную определенность искусства<sup>15</sup> (автономный статус) и его содержательную определенность («содержимое» отдельных художественных произведений) можно было бы возразить, что и сам автономный статус должен пониматься содержательно, а изолированность от целерациональной организации буржуазного общества уже означает претензию на недопустимое в обществе счастье. В этом, несомненно, присутствует доля истины.



Формальная определенность не может не затрагивать содержание; независимость от претензий на непосредственную функциональность сообщается и явно консервативному по своему содержанию произведению. Но именно это должно побудить ученого проводить различие между автономным статусом, определяющим функционирование отдельного произведения, и содержанием отдельного произведения (или группы произведений). И *contes* Вольтера, и стихотворения Малларме являются автономными художественными произведениями. Но в различных социальных контекстах и по определенным социально-историческим причинам возможности, которыми автономный статус наделяет произведение искусства, будут использоваться по-разному. Как показывает пример Вольтера, автономный статус ничуть не исключает наличия у художника политической позиции; что он все же ограничивает, так это возможность оказывать влияние.

Предложенное разделение между институтом искусства (функциональным модусом которого является автономия) и содержанием произведений позволяет ответить на вопрос об условиях возможности самокритики искусства как общественной подсистемы. Что касается сложного вопроса об историческом становлении института искусства, то достаточно заметить, что этот процесс завершается примерно тогда же, когда и борьба буржуазии за свою эмансипацию. Предпосылкой заложенных в эстетических теориях Канта и Шиллера взглядов выступает полное выделение искусства в особую область, свободную от жизненной практики. Стало быть, можно исходить из того, что самое позднее в конце XVIII века институт искусства целиком сформировался в описанном выше смысле. Тем не менее это не дает начало самокритике искусства. Младогегельянцы не принимают идею Гегеля о конце искусства. Хабермас объясняет

это «особым положением, которое искусство занимает среди форм абсолютного духа, поскольку оно, в отличие от субъективированной религии и сциентизированной философии, не перенимает задач экономической и политической систем, но восполняет остаточные потребности, которые не удовлетворяются в „системе потребностей“ буржуазного общества» (*Bewußtmachende oder rettende Kritik*, S. 193 f.). Я склонен полагать, что самокритика искусства *пока еще не может* сложиться по историческим причинам. Хотя институт автономного искусства полностью сформировался, в рамках него действуют содержания, носящие вполне политический характер и тем самым противоречащие принципу автономии этого института. Лишь в тот момент, когда и содержания утрачивают политический характер, а искусство желает быть лишь искусством, становится возможна самокритика искусства как общественной подсистемы. Этой стадии в конце XIX века достигает эстетизм.<sup>16</sup>

По причинам, связанным с развитием буржуазии после захвата политической власти, во второй половине XIX века напряжение между институциональными рамками и содержанием отдельных произведений начинает ослабевать. Изолированность от жизненной практики, которая и до того определяла институциональный статус искусства в буржуазном обществе, становится теперь содержанием произведений. Институциональные рамки и содержания совпадают. Реалистический роман XIX века еще служит самопониманию буржуа. Вымысел является средством рефлексии об отношении индивида к обществу. В эстетизме тематика утрачивает значение в пользу растущего внимания производителей искусства к самому средству, медиуму. Неудавшийся главный литературный проект Малларме, почти полная непродуктивность Валери на протяжении двадцати лет, «Письмо лорда Чандоса» Гофмансталя — все это

симптомы кризиса искусства.<sup>17</sup> В момент, когда все «чуждое искусству» отбраковывается, оно становится проблематичным для самого себя. Совпадение института и содержаний делает социальную нефункциональность сущностью искусства в буржуазном обществе и тем самым дает основания самокритике искусства. Практическое осуществление самокритики — заслуга движений исторического авангарда.

### 3. К дискуссии о теории искусства Бенямина

Как известно, в тексте «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» Вальтер Бенямин,<sup>18</sup> описывая решающие изменения, которые искусство претерпевает в первой четверти XX века, использует идею утраты ауры и пытается объяснить эту утрату через изменения в технике производства. В связи с этим следует разобраться, пригодно ли положение Бенямина для объяснения условий возможности самокритики, до сих пор выводимой из исторического развития сферы искусства (институт и содержание произведений). Согласно Бенямину, эти условия представляют собой непосредственный результат изменений в сфере производительных сил.

Бенямин исходит из определенного типа отношений между произведением и реципиентом, который он называет *ауратическим*.<sup>19</sup> То, что Бенямин обозначает понятием ауры, проще всего перевести как «недоступность»: «уникальное ощущение дали, как бы близок при этом предмет ни был» (*Произведение искусства*, с. 198). Аура берет начало в культовом ритуале, но ауратическая рецепция остается, по Бенямину, характерной и для искусства, утратившего свою сакральность в эпоху Возрождения. Решающим для истории искусства Бенямину видится

не разрыв между сакральным искусством Средневековья и профанным искусством Возрождения, но разрыв, возникающий с утратой ауры. Беньямин связывает его с изменениями техник воспроизводства. Ауратическая рецепция связана у него с категориями уникальности и подлинности. Именно они утрачивают свою силу в отношении искусства (например, кино), рассчитанного на воспроизводимость. Решающая мысль Беньямина заключается в том, что вместе с изменениями техник воспроизводства меняются и способы восприятия, но, кроме того, «изменился... и весь характер искусства» (*Произведение искусства*, с. 206). Характерное для буржуазного индивида созерцательное восприятие замещает массовая рецепция — рассеянная и вместе с тем рационально-испытующая. Место ритуального основания искусства занимает основание политическое.

Рассмотрим для начала беньяминовское построение развития искусства, а затем предложенную им материалистическую объяснительную схему. Эпоха сакрального искусства, когда оно вплеталось в церковный ритуал, и эпоха автономного искусства, которое возникает вместе с буржуазным обществом и отделяется от ритуала, формируя особый тип восприятия (эстетический), объединяются у Беньямина понятием «ауратического искусства». Однако предложенная тем самым историческая периодизация искусства проблематична по нескольким причинам. Для Беньямина ауратическое искусство связано с индивидуальной рецепцией (погружением в предмет). Но такая характеристика подходит лишь автономному, а не сакральному искусству Средневековья (как скульптуры на средневековых соборах, так и мистерии воспринимались коллективно). В беньяминовском построении истории отсутствует достигнутая буржуазией эмансипация искусства от сферы сакрального. Отчасти это может быть связано с тем, что вместе с движением *l'art pour l'art*

и эстетизмом действительно происходит нечто вроде ресакрализации (или реритуализации) искусства, которая, однако, не имеет ничего общего с его изначальной сакральной функцией. Искусство здесь не включается в церковный ритуал, в котором получает свою потребительную стоимость; оно скорее порождает ритуал из самого себя. Вместо того чтобы включаться в сакральную сферу, искусство занимает место религии. Предпринятая в эстетизме ресакрализация искусства предполагает, таким образом, абсолютную эмансипацию искусства от сакрального и ни в коем случае не может приравниваться к сакральному характеру средневекового искусства.

Чтобы оценить беньяминовское материалистическое объяснение изменений в способе рецепции через изменения в техниках воспроизводства, важно отметить, что он намечает и другое объяснение, быть может, даже более убедительное. Художники авангарда, особенно дадаисты, поясняет Беньямин, еще до изобретения кино пытались добиться кинематографического эффекта средствами живописи (*Произведение искусства*, с. 223–225). «Возможности меркантильного использования своих произведений дадаисты придавали гораздо меньшее значение, чем исключению возможности использовать их как предмет благоговейного созерцания... Их стихотворения — это „словесный салат“, содержащий непристойные выражения и всякий словесный мусор, какой только можно вообразить. Не лучше и их картины, в которые они вставляли пуговицы и проездные билеты. Чего они достигали этими средствами, так это беспощадного уничтожения ауры творения, выжигая с помощью творческих методов на произведениях клеймо репродукции» (*Произведение искусства*, с. 224). Утрата ауры здесь связывается не с изменением в технике воспроизводства, но с интенцией производителя искусства. Изменение «характера

всего искусства» больше не является результатом технологических новшеств, но опосредовано осознанным поведением определенного поколения художников. Беньямин отводит дадаистам всего лишь роль предшественников; они создают «спрос», удовлетворить который может только новый технический медиум. Но здесь возникает затруднение: как объяснить эту преемственность? Иными словами: объяснение изменения в способе рецепции через изменение в технике воспроизводства приобретает иное значение; оно больше не может претендовать на разъяснение исторического процесса, будучи в лучшем случае гипотезой возможного *обобщения* определенного способа рецепции, которое первыми замыслили дадаисты. Трудно противиться впечатлению, будто впоследствии Беньямин хотел постфактум материалистически обосновать открытие, совершенное в результате анализа авангардистского искусства, — открытие утраты ауры произведения искусства. Но это начинание сомнительно, поскольку тогда решающий перелом в развитии искусства, который Беньямин схватывает во всей его исторической значимости, оказался бы результатом технологического изменения. Здесь устанавливается прямая связь между эмансипацией (или ее ожиданием) и техникой.<sup>20</sup> Но хотя эмансипация является процессом, которому может способствовать развитие производительных сил в той мере, в которой они предоставляют пространство новых возможностей для удовлетворения человеческих потребностей, ее нельзя мыслить независимо от человеческого сознания. Эмансипация, проходящая естественным путем, была бы противоположностью эмансипации.

В сущности, Беньямин пытается перенести с общества в целом на частную область искусства положение Маркса, согласно которому развитие производительных сил подрывает производственные отношения.<sup>21</sup> Следует задаться вопросом, не яв-

ляется ли этот перенос в конечном итоге чистой аналогией. У Маркса понятие производительных сил обозначает технологический уровень развития определенного общества и охватывает как овеществленные в машинах средства производства, так и умения работников использовать эти средства. Можно ли из этого вывести понятие художественных производительных сил — вопрос спорный, потому что в сфере художественного производства было бы трудно объединить в одном понятии навыки и умения производителей и уровень развития материальных техник производства и воспроизводства. Художественное производство остается до сих пор разновидностью простого товарного производства (и это в позднекапиталистическом обществе), в котором материальные средства производства сравнительно мало влияют на качество изделия. Но они влияют на возможности его распространения и воздействия. Несомненно, с тех пор как появился кинематограф, техники распространения стали оказывать обратное воздействие на производство. Однако утверждающиеся вследствие этого в некоторых областях квазииндустриальные техники производства<sup>22</sup> оказались вовсе не столь «подрывными» — напротив, содержание произведений целиком подчинилось погоне за прибылью, а критический потенциал произведений был упущен в пользу отработки потребительского поведения (вплоть до самых интимных межчеловеческих отношений).<sup>23</sup>

Брект, «Трехгрошовый процесс» которого перекликается с теорией Бенямина об уничтожении ауратического искусства посредством новых техник воспроизводства, более осторожен в своих формулировках: «Эти аппараты как никакие другие могли бы пригодиться для преодоления старого нетехнического, антитехнического, связанного с религией „излучающего искусства“». <sup>24</sup> В отличие от Бенямина, склонного

приписывать эмансипационные свойства новым техническим средствам (кино) как таковым, Брехт подчеркивает, что в технических средствах скрываются определенные возможности, но дает понять, что развитие этих возможностей зависит от способа их использования.

Если перенос понятия производительных сил из области общественного анализа в сферу искусства проблематичен по указанным выше причинам, то не менее затруднителен и перенос в сферу искусства понятия производственных отношений, хотя бы по той причине, что у Маркса оно относится к совокупности общественных отношений, регулирующих труд и распределение продуктов труда. Однако выше мы вводили понятие института искусства, обозначающее условия, при которых производится, распространяется и воспринимается искусство. В буржуазном обществе он характеризуется прежде всего тем, что продукты, функционирующие в рамках этого института, остаются (относительно) свободны от притязаний на их общественное использование. Заслуга Бенямина в том, что понятием ауры он охватил тот тип отношений между производением и реципиентом, который складывается в искусстве как институте буржуазного общества, действующем по принципу автономии. Тем самым признаются две вещи: во-первых, произведения искусства воздействуют не сами по себе, но их воздействие, напротив, обусловлено институтом; во-вторых, способы рецепции следует укоренять в социальной истории (например, ауратический — в буржуазном индивидуе). Бенямин открывает не что иное, как *формальную определенность* искусства (в марксистском смысле слова); здесь же кроется материализм его подхода. И напротив, теория, согласно которой техники воспроизводства разрушают ауратическое искусство, является псевдоматериалистической объяснительной моделью.



Наконец, пара слов о периодизации развития искусства. Выше мы критиковали беньяминовскую периодизацию, так как она сглаживает разрыв между средневековым сакральным и современным профанным искусством. Исходя из описанного Беньямином разрыва между аурагическим и неаурагическим искусством можно прийти к методологически важному выводу, что периодизацию развития искусства надлежит искать в области искусства как института, а не в сфере изменения содержаний отдельных произведений. Это предполагает, что периодизация истории искусства не может слепо повторять периодизацию истории общественных формаций и стадии их развития; напротив, наука о культуре должна ставить своей задачей выявление крупных переломов в развитии своего предмета — лишь так она может внести подлинный вклад в изучение истории буржуазного общества. Когда же история берется в качестве заранее известной системы координат для исторического изучения отдельных сфер общества, наука о культуре деградирует до процедуры подгонки. Подобный подход имеет малую познавательную ценность.

Обобщим: исторические условия возможности самокритики искусства как общественной подсистемы нельзя прояснить с помощью беньяминовской теории; скорее, их следует выводить из снятия конститутивного для искусства в буржуазном обществе напряжения между институтом искусства (автономный статус) и содержанием отдельных произведений. Важно при этом, чтобы искусство и общество не сополагались как две взаимоисключающих области. Ведь как (относительная) независимость искусства от претензий на его использование, так и развитие содержаний являются общественными явлениями (определенными развитием общества в целом).

Если здесь критикуется тезис Бенямина, согласно которому техническая воспроизводимость произведений искусства приводит к иному (неауратическому) способу восприятия, то это вовсе не значит, что я отрицаю значение развития техник воспроизводства. Мне кажется необходимым уточнить, что, во-первых, техническое развитие нельзя рассматривать как независимую переменную, потому что оно само зависит от совокупного общественного развития, во-вторых, нельзя сводить решающий перелом в развитии искусства в буржуазном обществе единственно к развитию технических методов воспроизводства. С учетом этих двух оговорок можно обобщить значение развития техники для развития изобразительного искусства следующим образом: с появлением фотографии и пришедшей с ней возможностью точного отображения действительности механическим путем приходит в упадок изобразительная функция искусства.<sup>25</sup> Границы этой объяснительной модели становятся отчетливы, если осознать, что ее нельзя перенести на литературу, потому что в сфере литературы нет технической инновации, сопоставимой по своему воздействию с фотографией в сфере изобразительного искусства. Бенямин понимает возникновение *l'art pour l'art* как реакцию на появление фотографии,<sup>26</sup> но эта объяснительная модель, несомненно, притянута за уши. Теория *l'art pour l'art* — не просто реакция на новое средство воспроизводства (как бы сильно оно ни способствовало тенденции к полному обособлению изобразительного искусства), но ответ на тот факт, что в развитом буржуазном обществе произведения искусства склонны утрачивать свою общественную функцию. (Это развитие мы охарактеризовали как утрату политического содержания отдельных произведений.) Речь не идет о том, чтобы оспорить значение изменения техник воспроизводства для развития

искусства. Просто нельзя выводить второе из первого. Начавшееся в *l'art pour l'art* и завершившееся в эстетизме полное обособление искусства как подсистемы следует рассматривать в связи с характерной для буржуазного общества тенденцией к разделению труда. К тому же в полностью обособленной подсистеме «искусство» творчество перестает брать на себя общественные функции.

Пожалуй, с определенной уверенностью можно сказать лишь следующее: выделение искусства как общественной подсистемы в особую сферу следует логике развития буржуазного общества. По мере усиления разделения труда художник также превращается в специалиста. Этот процесс, достигший своего пика в эстетизме, адекватнее всего отразил Валери. В рамках общей тенденции ко все большей специализации необходимо признать взаимовлияние различных общественных подсистем. Так, развитие фотографии влияет на живопись (ослабление изобразительной функции). Но нельзя и переоценивать взаимовлияние общественных подсистем. Сколь бы важным оно ни было, особенно для объяснения неодновременного развития различных искусств, нельзя считать его «причиной» процесса, в ходе которого они обретают специфику. Этот процесс обусловлен совокупным общественным развитием, частью которого он является, и не может адекватно пониматься посредством причинно-следственной схемы.<sup>27</sup>

До сих пор мы рассматривали достигнутую авангардными движениями самокритику в связи с характерной для буржуазного общества тенденцией к разделению труда. Общественная тенденция к обособлению подсистем при одновременной специализации функций понимается как закон развития, которому подчиняется и сфера искусства. Это составляет объективную сторону процесса; однако необходимо также задаться вопро-

сом, как процесс выделения отдельных подсистем общества осмысливается субъектами. Здесь, мне кажется, поможет понятие сокращения опыта. Если рассматривать опыт как переработанный пучок восприятий и рефлексий, которые можно вернуть в жизненную практику, то следствием выделения общественных подсистем, обусловленного возрастающим разделением труда, для субъекта будет сокращение опыта. Оно не подразумевает, что, став специалистом в отдельной области, субъект больше не воспринимает и не рефлексивирует; в предлагаемом здесь смысле понятие означает, что «опыт», получаемый специалистом в конкретной области, уже не может быть переведен обратно в жизненную практику. Специфически эстетический опыт, который был в чистом виде развит в эстетизме, оказывается формой, в которой сокращение опыта (в вышеуказанном смысле) проявляется в сфере искусства. Иначе говоря, эстетический опыт представляет собой положительную сторону процесса выделения искусства как общественной подсистемы. Его отрицательной стороной является утрата художником всех социальных функций.

Пока искусство толкует действительность или идеалистически удовлетворяет остаточные потребности, оно, даже находясь в отрыве от жизненной практики, с ней все равно соотносится. Лишь в эстетизме обрывается существовавшая прежде связь с обществом. Разрыв с обществом (империализма) составляет ядро произведений эстетизма. Здесь кроется причина неоднократных попыток Адорно спасти эстетизм.<sup>28</sup> Интенцию авангардистов можно определить как попытку направить сформированный эстетизмом эстетический опыт (противостоящий жизненной практике) в практику. То, что сильнее всего противоречит целерациональному порядку буржуазного общества, должно стать организующим началом жизни.





## Глава II

### К проблеме автономии искусства в буржуазном обществе

#### 1. Проблемы исследования

Похоже, его [искусства] автономия осталась необратимой.<sup>1</sup>

Вообще автономия искусства немыслима без сокрытия труда.<sup>2</sup>

—Т. Адорно

Обе цитаты из Адорно очерчивают противоречивость категории автономии: будучи необходимой для определения искусства в буржуазном обществе, она вместе с тем несет на себе пятно идеологического искажения, поскольку скрывает свою общественную обусловленность. Это намечает определение автономии, которое мы в дальнейшем возьмем за основу, и одновременно отделяет его от двух других конкурирующих определений. Я имею в виду понятие автономии в теории *l'art pour l'art* и в позитивистской социологии, трактующей автономию как чисто субъективную выдумку производителя искусства.

Если определять автономию искусства как ее независимость от общества, то допустимо несколько вариантов та-

кого определения. Понимание изолированности искусства от общества как «сущности» искусства автоматически ведет к идее *l'art pour l'art* и препятствует пониманию этой изолированности как продукта общественно-исторического развития. Если же придерживаться мнения, будто независимость искусства от общества существует лишь в представлении художника и ничего не говорит о статусе произведений, то верное понимание исторической обусловленности феномена автономии оборачивается его отрицанием; остается лишь иллюзия. Оба подхода игнорируют комплексность категории автономии, особенность которой заключается в том, что она описывает нечто реальное (выведение искусства как особой области человеческой деятельности из контекста практической жизни), но в то же время подводит этот реальный феномен под категории, которые уже не дают ощутить социальную обусловленность этого процесса. Подобно публичности, автономия искусства — категория буржуазного общества, которая одновременно раскрывает и скрадывает реальное историческое развитие. Всякое рассуждение об этой категории следует оценивать по тому, насколько оно способно логически и исторически представить и объяснить содержащуюся в самом предмете противоречивость.

Далее мы не станем излагать историю института искусства в буржуазном обществе, так как отсутствуют необходимые для этого искусствоведческие и социологические разработки. Вместо этого мы рассмотрим различные подходы к материалистическому объяснению генезиса категории автономии; с одной стороны, потому что так оказывается возможным прояснить не только понятие, но и сам предмет, а с другой, потому что критика недавних работ скорее позволит уяснить конкретные перспективы исследования.<sup>3</sup>



Б. Хинц объясняет генезис представления об автономии искусства следующим образом: «На стадии исторического отделения производителя от своих средств производства художник оказался единственным, кого миновало разделение труда, хотя нельзя сказать, что оно на нем не сказалось вовсе... Кажется, именно потому, что даже после исторического разделения труда художник остался при ручном способе производства, его продукт получил статус особого, „автономного“» (*Autonomie der Kunst*, S. 175 f.).<sup>4</sup> Остановка на стадии ручного производства в обществе, в котором все сильнее утверждается разделение труда и, как следствие, отделение рабочего от средств производства, оказывается реальной предпосылкой для рассмотрения искусства как чего-то особенного. Поскольку художник эпохи Возрождения творит главным образом при дворе, он реагирует на разделение труда «феодално»; он отрицает свой ремесленный статус и осознает свою работу как чисто духовную. К аналогичным выводам приходит и М. Мюллер: «Так, разделение художественного труда на материальное и духовное производство, по крайней мере в теории, продвигается двором через *придворное искусство*; в рамках феодального уклада это является отражением изменившихся производственных отношений» (*Autonomie der Kunst*, S. 26).

Здесь предпринимается важная попытка выйти в материалистическом объяснении духовных феноменов за пределы жесткого противопоставления буржуазии и аристократии. Авторы не довольствуются простым отнесением духовных объективаций к определенным социальным позициям, но пытаются вывести идеологию (здесь — представление о сущности процесса художественного творчества) из социальной динамики. Претензию искусства на автономию они понимают как феномен, который хоть и появляется в придворном пространстве, яв-

ляется реакцией на изменения, претерпеваемые придворным обществом в экономике раннего капитализма. Эта детальная интерпретационная схема соответствует точке зрения Вернера Крауса на *honnête homme* во Франции XVII века.<sup>5</sup> Общественный идеал *honnête homme* также нельзя воспринимать просто как идеологию аристократии, утрачивающей свою политическую функцию, потому что он обращен против сословного партикуляризма. Краус толкует его как попытку аристократии привлечь привилегированные слои буржуазии к собственной борьбе с абсолютизмом. Однако ценность выводов названных работ по социологии искусства умалается, поскольку преобладание спекулятивного момента (это также касается исследования Мюллера) ставит под сомнение выводимость их тезисов непосредственно из материала. Важнее другое: то, что обозначается здесь понятием автономии, представляет собой почти исключительно субъективную сторону процесса автономизации искусства. Предметом объяснения здесь выступают представления, которые художники связывают со своей деятельностью, а не процесс автономизации в его целостности. Процесс этот включает в себя и другой момент: высвобождение (относившейся до сих пор к культовым потребностям) способности воспринимать и изображать действительность. Конечно, есть повод полагать, что обе стороны процесса (идеологическая и реальная) связаны между собой; но редуцировать этот процесс до его идеологической оси довольно проблематично.

Именно с опорой на реальную сторону процесса пытаются дать свое объяснение Лутц Винклер. Он исходит из идеи Хаузера, согласно которой с переходом от заказчика художественного произведения для конкретной цели к коллекционеру искусства, приобретающему произведения признанных художников на развивающемся художественном рынке, независимо рабо-

тающий художник также выступает историческим коррелятом коллекционера.<sup>6</sup> Винклер из этого заключает: «Абстрагирование от заказчика и предмета заказа, которое сделал возможным рынок, было предпосылкой собственно художественной абстракции, интереса к композиционным и колористическим техникам». Хаузер в основном ограничивается описаниями — он описывает историческое развитие, одновременное появление коллекционера и независимого (то есть производящего для анонимного рынка) художника; Винклер основывает на этом свое объяснение генезиса автономии эстетического. Такое преобразование описательных высказываний в объяснительную историческую конструкцию кажется мне проблематичным, не в последнюю очередь потому, что другие рассуждения Хаузера приводят к иным выводам. В то время как в XV веке, согласно Хаузеру, художественные мастерские еще работали преимущественно как ремесленные и зависели от цеховых указаний (*Hauser, S. 331 ff.*), на рубеже XV–XVI веков социальное положение художника начинает меняться, потому что в новых синьориях и княжествах, с одной стороны, и разбогатевших городах, с другой, начинает расти спрос на квалифицированных художников, способных принимать и выполнять крупные заказы. Хаузер и в этой связи говорит о «спросе на художественном рынке» (*Hauser, S. 340*), но здесь имеется в виду не рынок, на котором торгуют отдельными произведениями, а растущее количество крупных заказов. Рост числа крупных заказов влечет за собой ослабление зависимости художников от цеха (ведь для производителей цехи служили инструментом контроля над перепроизводством и связанным с ним падением цен). В то время как Винклер выводит «художественную абстракцию, интерес к композиционным и колористическим техникам» из рыночного механизма (художник производит уже не для конкретного

заказчика, а для анонимного рынка, на котором коллекционер покупает произведения), на основании изложенных выше рассуждений можно вывести объяснение, противоположное мысли Винклера. Интерес к композиционным и колористическим техникам будет тогда следствием нового социального положения художника, которое обусловлено не снижением значимости заказного искусства, а ее ростом.

Здесь не идет речи о том, чтобы дать «верное» объяснение; для начала важнее распознать исследовательскую проблему, обнаруживающуюся в расхождениях между различными попытками объяснения. Развитие художественного рынка (как старого «рынка заказов», так и нового рынка, на котором продаются отдельные произведения) порождает новый тип «фактов», на основании которого нелегко судить об обособлении какой-либо сферы эстетического. Длющийся веками противоречивый (и постоянно сдерживаемый встречными течениями) процесс образования общественной сферы, которую мы называем искусством, едва ли можно вывести из одной единственной «причины», пусть даже и имеющей такое центральное для всего общества значение, какое имеет рыночный механизм.

—

В отличие от рассмотренных до сих пор авторов, Бредекамп пытается доказать, «что понятие и представление о „свободном“ (автономном) искусстве изначально сопряжены с классовой спецификой, что двор и крупная буржуазия покровительствуют искусству как свидетельству их господства» (*Autonomie der Kunst*, S. 92). Для него автономия является «мнимой реальностью», поскольку эстетическая привлекательность используется как средство господства. В качестве положительной ценности

он противопоставляет ей зависимое искусство. Он пытается доказать, что в XV веке низшие слои придерживались форм «треченто» в силу не эмоционального консерватизма, «а своей способности осознать и отвергнуть как сопряженный с идеологией высших классов процесс, в ходе которого искусство обособляется от культа и начинает претендовать на автономию» (*Autonomie der Kunst*, S. 128). Равным образом иконоборчество плебейских и мелкобуржуазных сектантских движений он интерпретирует как радикальный протест против обособления чувственной привлекательности, поскольку Савонарола вполне признавал искусство, ориентированное на моральное поучение. В этом типе толкования проблематично в первую очередь приравнивание познания интерпретатора к опыту переживающего. У интерпретатора есть несомненное право выносить какие-либо суждения исходя из своей позиции; на основании собственного социального опыта он может склоняться к мнению, что эстетический консерватизм низших слоев содержит момент истины; но он не может просто так приписать это свое усмотрение в качестве опыта мелкобуржуазным и плебейским слоям XV века в Италии. Именно это Бредекамп и делает, что еще раз отчетливо видно в конце его работы, где он характеризует аскетично-религиозное искусство как «исходную форму „пристрастности“» и присваивает ему в качестве положительных атрибутов «разоблачение в искусстве ауры господства, тенденцию к массовой восприимчивости... и пренебрежение эстетической привлекательностью в пользу дидактико-политической ясности» (*Autonomie der Kunst*, S. 169). Тем самым Бредекамп невольно подтверждает традиционную точку зрения, согласно которой ангажированное искусство не является «настоящим». Решающее значение имеет, однако, тот факт, что в силу своей солидарности с морализаторским искусством

Бредекамп слишком недооценивает освободительный аспект выведения эстетической привлекательности из религиозного контекста. Если требуется уяснить *противоречивость* процесса автономизации искусства, то следует учитывать расхождение генезиса и значимости. Пусть произведения, в которых эстетическое впервые обнаруживается в качестве особого объекта удовольствия, и связаны в своем генезисе с аурой господства, однако это не отменяет того факта, что в ходе последующего исторического развития они не только делают возможным определенный тип удовольствия (эстетического), но и способствуют созданию той области, которую мы называем искусством. Другими словами, критическая наука не может просто закрыть глаза на часть общественной реальности (здесь — автономию искусства) и ограничиться некоторыми дихотомиями (аура господства против массовой воспринимаемости, эстетическая привлекательность против дидактико-политической ясности); она должна отвечать диалектике искусства, которую Беньямин резюмировал в следующем предложении: «Не бывает документа культуры, который не был бы в то же время документом варварства».<sup>7</sup> Беньямин не пытается здесь осуждать культуру — такая мысль совершенно чужда его идее спасительной критики, — он скорее говорит о том, что за культуру всегда платили своим страданием те, кто был из нее исключен. (Греческая культура, как известно, была культурой рабовладельческого общества.) Да, красота произведений не оправдывает страданий, за счет которых они возникли; но это не значит, что следует отрицать произведение — единственное свидетельство этого страдания. Хотя и нужно выявлять в великих произведениях подавляющее начало (ауру господства), не стоит их к нему сводить. Попытки устранить противоречивость в развитии искусства, противопоставляя морализаторское искус-

ство «автономному», неудачны в том отношении, что упускают освободительный аспект в «автономном» искусстве, равно как регрессивный — в морализаторском. По сравнению с такой недиалектической точкой зрения правы оказываются Хоркхаймер и Адорно, когда в «Диалектике Просвещения» настаивают на том, что процесс цивилизации неотделим от подавления.

---

Различные новейшие подходы к объяснению генезиса автономии искусства не были сопоставлены здесь вовсе не для того, чтобы отвлечь от попыток такого рода. Напротив, они кажутся мне в высшей степени важными. Конечно, подобное сопоставление ясно демонстрирует опасность историко-философской спекуляции. Науке, называющей себя материалистической, следует этого опасаться в первую очередь. Я не призываю слепо отдаваться на волю «материалу», а скорее выступаю в защиту теоретически обоснованного эмпиризма. За этой формулой стоят исследовательские проблемы, которые, насколько мне известно, еще не обрели в материалистической науке о культуре ни формулировки, ни тем более решения. Как операционализировать определенные теоретические вопросы, чтобы исследование исторического материала дало результаты, еще не зафиксированные на теоретическом уровне? Пока этот вопрос не поставлен, науки о культуре рискуют колебаться между дурным обобщением и дурной конкретикой. Применительно к проблеме автономии следовало бы задаться вопросом, связаны ли (и если да, то каким образом) два ее момента: обособление искусства от жизненной практики и сокрытие исторических условий этого процесса, как, например, в культе гения. Обособление эстетического от жизненной практики

легче всего проследить на развитии эстетических представлений — тогда предпринятое в эпоху Возрождения соединение искусства с наукой толковалось бы как первая стадия эмансипации искусства от ритуала. В освобождении искусства от непосредственной связи с сакральным можно было бы видеть центр того длящегося веками и потому столь трудно анализируемого процесса, который мы обозначаем как автономизацию искусства. Разумеется, на отделение искусства от церковного ритуала нельзя смотреть как на линейное развитие — оно, наоборот, противоречиво. (Хаузер неоднократно подчеркивает, что торговая буржуазия в Италии XV века все еще удовлетворяет свою потребность в репрезентации, финансируя создание сакральных произведений.) Но даже в рамках внешне еще сакрального искусства прогрессирует эмансипация эстетического. Еще контрреформаторы, использующие искусство как средство воздействия, парадоксальным образом способствуют его освобождению. Пусть барочное искусство и производит исключительное впечатление, с религиозным объектом оно связано уже довольно слабо. Своим воздействием это искусство обязано не сюжету, а богатству форм и красок. Так искусство, которое контрреформаторы хотели сделать средством церковной пропаганды, начинает отходить от сакрального предназначения, поскольку у художников развивается обостренное чувство воздействия красок и форм.<sup>8</sup> Процесс эмансипации эстетического противоречив еще и в другом смысле. Как мы видели, он знаменует не только возникновение области восприятия действительности, свободной от давления целерационального, но вместе с тем и идеологизацию этой области (представление о гениальности и прочее). Что же касается, наконец, генезиса этого процесса, то тут, безусловно, следует отталкиваться от его связи со становлением буржуазного общества. Очевидно,



что для доказательства этой связи предстоит еще многое сделать. Здесь понадобится развить исходные идеи марбургских социологов искусства.

## 2. Автономия искусства в эстетике Канта и Шиллера

Ранее мы коснулись предыстории образования автономии искусства на примере изобразительного искусства Возрождения; лишь в XVIII веке с развитием буржуазного общества и приходом экономически окрепшей буржуазии к политической власти возникает систематическая эстетика как философская дисциплина, в которой создается новое понятие автономного искусства. В философской эстетике результат длящегося веками процесса был доведен до своего понятия. Вместе с «современным, вошедшим в обиход лишь в конце XVIII века понятием искусства как общего обозначения поэзии, музыки, сценического, изобразительного, архитектурного искусства»<sup>9</sup> художественная деятельность начинает считаться отличной от всех других видов деятельности. «Различные искусства были избавлены от связи с жизнью и осознаны в их целостности... и это целое как сфера бесцельного творчества и незаинтересованного удовольствия было противопоставлено жизни общества, рациональная организация которого в строгом соответствии с определенными целями казалась делом будущего».<sup>10</sup> Лишь с учреждением эстетики как самостоятельной области философского знания возникло понятие искусства, приведшее к тому, что художественное творчество выпало из жизненной целостности социальной деятельности и стало по отношению к ним абстрактным. Если со времен эллинизма и особенно Горация единство *delectare* и *prodesse* было не только общим

местом существующих поэтик, но и основным принципом художественного самосознания, то построение сферы искусства, свободной от целей, приводит к тому, что в теории *prodesse* начинает пониматься как внеэстетический фактор, а в критике дидактическая направленность работ осуждается как нехудожественная.

В «Критике способности суждения» 1790 года Кант рассуждает о субъективной стороне выведения искусства из его связи с жизненной практикой.<sup>11</sup> Кант исследует не произведение искусства, а эстетическое суждение (суждение вкуса). Находящееся между сферой чувств и сферой разума, между «интересом, связанным со склонностью к приятному» (*Критика*, § 5, с. 47) и интересом практического разума к реализации нравственного закона, это суждение определяется как *незаинтересованное*. «Благоволение, которое определяет суждение вкуса, лишено всякого интереса» (*Критика*, § 2, с. 41); при этом интерес определяется через «отношение к способности желания» (Там же). Если способность желать является тем свойством человека, которое на стороне субъекта создает условия для общества, основанного на принципе максимальной выгоды, то основное положение Канта описывает и свободу искусства от ограничений возникающего буржуазно-капиталистического общества. Эстетическое мыслится как область, не подпадающая под господствующий во всех сферах жизни принцип максимизации выгоды. Кант еще не выдвигает этот момент на первый план; напротив, он уточняет мысль (выведение эстетической области из всех связей с жизненной практикой), подчеркивая всеобщность эстетического суждения по отношению к партикулярности того суждения, которому буржуазный критик общества подвергает феодальный образ жизни. «Если кто-нибудь спросит меня, нахожу ли я дворец, который нахо-

дится передо мной, прекрасным, то я могу, конечно, сказать, что не люблю вещи, созданные только для того, чтобы на них глазели; могу ответить, как тот ирокезский вождь, которому в Париже больше всего понравились харчевни; могу сверх того высказать вполне в духе Руссо свое порицание тщеславию аристократов, не жалеющих пота народа для создания вещей, без которых легко можно обойтись... Все это можно допустить и одобрить; только не об этом здесь речь. Ведь знать хотят лишь следующее: сопутствует ли моему представлению о предмете благоволение, как бы я ни был равнодушен к существованию предмета этого представления» (*Критика*, § 2, с. 41–42).

Цитата иллюстрирует, что Кант понимает под незаинтересованностью. Как интерес «ирокезского вождя», направленный на непосредственное удовлетворение потребностей, так и практический разумный интерес критика общества в духе Руссо находятся вне той области, которую Кант выделяет как предмет эстетического суждения. Более того, очевидно, что, требуя универсальности для эстетического суждения, Кант не считается с частными интересами своего класса. Буржуазный теоретик претендует на непредвзятость еще и в отношении продуктов классового врага. Буржуазным в кантовской аргументации является как раз требование общезначимости эстетического суждения. Для буржуазии, которая борется с феодальной аристократией как сословием, представляющим частные интересы, характерен пафос всеобщности.<sup>12</sup>

Кант объявляет эстетическое независимым не только от сферы чувственного и нравственного (прекрасное не есть ни приятное, ни нравственно-доброе), но и от сферы теоретического. Логическое своеобразие эстетического суждения заключается в том, что хотя оно и притязает на общезначимость, это «все-таки не логическая всеобщность на основе понятий» (*Кри-*

тика, § 31, с. 121), «так как в противном случае необходимого всеобщего одобрения можно было бы добиться посредством доказательств» (*Критика*, § 35, с. 127). Таким образом, для Канта всеобщность эстетического суждения укоренена в соответствии представления субъективным и общезначимым условиям применения способности суждения (*Критика*, § 38, с. 130), а конкретно — в согласованности воображения и рассудка (*Критика*, § 35, с. 127).

В философской системе Канта способность суждения занимает центральное место; ее задача состоит в посредничестве между теоретическим познанием (природой) и практическим познанием (свободой). Она предоставляет «понятие целесообразности природы», которое не только позволяет подняться от особенного к общему, но и допускает практическое вмешательство в действительность, потому что только природа, мыслимая целесообразной в своей многогранности, может опознаваться как единство и стать объектом практической деятельности.

Кант отводил эстетическому особое положение между чувственностью и разумом и определял суждение вкуса как свободное и незаинтересованное. Исходя из этих размышлений Канта, Шиллер пытается определить нечто вроде общественной функции эстетического. Попытка эта кажется парадоксальной, ведь Кант настаивал на незаинтересованности эстетического суждения, тем самым подразумевая, как может показаться, нефункциональность искусства. Шиллер же пытается доказать, что искусство именно за счет своей автономии, своей свободы от непосредственных целей способно справиться с задачей, которую никак иначе не решить, — задачей поддержки гуманности. Отправной точкой его наблюдений служит анализ того, что под впечатлением от эпохи террора Великой французской революции он называет «драмой нынешнего времени»: «В низших и

более многочисленных классах мы встречаемся с грубыми и незаконными инстинктами, которые, будучи разнузданы ослаблением оков гражданского порядка, спешат с неукротимой яростью к животному удовлетворению... В разложении государства заключено его оправдание. Разнузданное общество, вместо того чтобы стремиться вверх к органической жизни, катится обратно в царство стихийных сил. С другой стороны, цивилизованные классы представляют нам еще более отвратительное зрелище расслабления и порчи характера, которые возмутительны тем более, что источником их является сама культура... Просвещение рассудка, которым не без основания хвалятся высшие сословия, в общем столь мало облагораживает помыслы, что скорее оправдывает развращенность своими учениями».<sup>13</sup> На уровне приведенного здесь анализа проблема кажется неразрешимой. Не только «низшие и более многочисленные классы» в своих действиях зависят от собственных инстинктов, но и «цивилизованные классы» вовсе не воспитаны «просвещением рассудка» к нравственным поступкам. Стало быть, согласно шиллеровскому анализу, нельзя полагаться ни на добрую природу человека, ни на способность его рассудка к обучению.

Решающим в подходе Шиллера является то, что результаты своего анализа он интерпретирует не антропологически (в смысле окончательно закрепленной природы человека), но исторически — как результат исторического процесса. Развитие культуры, утверждает Шиллер, разрушило греческое единство чувств и разума. «Мы не только видим отдельных субъектов, но и целые классы людей, в коих развита только часть их способностей, а другие способности, словно в заживших растениях, можно найти лишь в виде слабого намека... Вечно прикованный к отдельному малому обломку целого, че-

ловек сам становится обломком; слыша вечно однообразный шум колеса, которое он приводит в движение, человек не способен развить гармонию своего существа, и, вместо того чтобы выразить человечность своей природы, он становится лишь отпечатком своего занятия, своей науки» (*Об эстет. воспит.*, 6-е письмо, с. 264–266). Разграничение родов деятельности «потребовало более строгого разделения сословий и занятий» (Там же, с. 265); или, в терминах социальных наук, разделение труда обуславливает классовое общество. По Шиллеру, последнее нельзя упразднить политической революцией, ведь революцию делают люди, которые, будучи сформированы обществом, основанным на разделении труда, не могли воспитать в себе гуманность. Апория, возникшая на первой стадии шиллеровского анализа в виде неразрешимого противоречия чувственности и рассудка, возвращается на второй стадии. И хотя теперь противоречие уже не вечное, но историческое, оно не кажется менее неразрешимым, потому что для всякого изменения общества в сторону одновременно разумного и гуманного необходимы люди, которые могли бы развиваться в таком обществе.

Именно в этом пункте своей аргументации Шиллер вводит искусство, задачу которого видит ни больше ни меньше в том, чтобы воссоединить оторванные друг от друга «половинки» человека. То есть уже в основанном на разделении труда обществе искусство должно позволить сформировать всю целостность человеческих задатков, развить которые отдельно человеку в рамках своей сферы деятельности невозможно. «Неужели же, однако, назначение человека состоит в том, чтобы ради известной цели пренебречь самим собою? Неужели же природа ради своих целей отнимает у нас совершенство, которое предписывается нам целями разума? Итак, неверно, что

развитие отдельных сил должно влечь за собой пожертвование целостностью; или же, сколько бы законы природы к этому ни стремились, все же в нашей власти при помощи искусства еще более высокого должно находиться восстановление этой, уничтоженной искусством, целостности нашей природы» (*Об эстет. воспит.*, 6-е письмо, с. 270). Этот фрагмент столь сложен потому, что сами понятия здесь не являются жесткими, так что и диалектика мышления оборачивает их в собственную противоположность. Цель означает прежде всего ограниченную задачу, поставленную перед отдельным человеком, затем заложенную в историческом развитии («природе») телеологию (разграничение способностей человека) и, наконец, поставленную разумом цель всестороннего развития человека. Аналогичное происходит с понятием природы, которое подразумевает, с одной стороны, закон развития, с другой — человека как телесно-душевную целостность. В конечном итоге и об искусстве говорится в двойном значении: сперва оно предстает как наука и техника, затем — в современном смысле слова — как выделенная из жизненной практики сфера («высокое искусство»). Мысль Шиллера заключается в том, что, отказываясь от всякого непосредственного вмешательства в действительность, искусство обретает способность восстановить целостность человека. Шиллер, который не видит в своей эпохе возможности для построения общества, позволяющего раскрыть всю совокупность задатков каждого отдельного человека, все же не отказывается от этой цели. Как бы то ни было, создание разумного общества ставится в зависимость от гуманности, которая достигается преимущественно через искусство.

Мы не преследуем цели детально проследить за ходом шиллеровской мысли, рассмотреть его определение инстинкта игры, отождествляемого им с художественной деятельностью,

как синтеза чувственного инстинкта и инстинкта формы, или его попытку обрести в спекулятивной истории освобождение из плена чувственности через опыт прекрасного. В нашем контексте необходимо отметить центральную роль, которую Шиллер отводит искусству в обществе именно потому, что оно отделилось от всех связей с жизненной практикой.

Подведем итог. *Автономия искусства* — категория буржуазного общества. Она позволяет описать исторически сложившееся обособление искусства от жизненной практики, то есть описать тот факт, что у представителей классов, хотя бы иногда освобожденных от необходимости непосредственно преодолевать жизненные трудности, смогла развиться чувственность, не скованная целерациональностью. Здесь в разговоре об автономном произведении искусства наступает момент истины. Однако эта категория не в состоянии описать тот факт, что обособление искусства от жизненной практики представляет собой *исторический процесс*, то есть что оно *социально обусловлено*. Именно в этом заключается не-истина этой категории, момент искажения, свойственный каждой идеологии, если использовать это понятие в смысле идеологической критики раннего Маркса. Категория автономии не позволяет осознать ее предмет как исторически развившийся. Относительная изолированность произведения искусства от жизненной практики тем самым преобразуется в (ложное) представление об абсолютной независимости произведения искусства от общества. Таким образом, автономия в строгом смысле слова есть идеологическая категория, связывающая момент истины (изолированность искусства от жизненной практики) и момент не-истины (гипостазирование этой исторически сложившейся совокупности фактов в «сущность» искусства).



### 3. Отрицание автономии искусства в авангарде

До сих пор научные дискуссии о категории автономии страдали от неопределенности вспомогательных категорий, образующих единство понятия автономного произведения искусства. А так как развитие отдельных подкатегорий протекает далеко не синхронно, то иногда автономным кажется уже придворное искусство, а в других случаях — только буржуазное. Чтобы доказать, что противоречия между различными интерпретациями коренятся в природе самого предмета, очертим историческую типологию. Она не случайно сведена к трем элементам (назначение, производство, рецепция) — нам важно наглядно продемонстрировать неравномерность развития отдельных категорий.

А. Сакральное искусство (например, искусство Высокого Средневековья) служит объектом культа. Оно целиком включено в общественный институт религии. Оно производится коллективным ремесленным методом. Рецепция также институционализована в качестве коллективной.<sup>14</sup>

В. Придворное искусство (например, искусство при дворе Людовика XIV) также имеет четко определенное назначение — в качестве репрезентативного объекта оно служит прославлению монарха и саморепрезентации придворного общества. Придворное искусство является частью жизненной практики двора точно так же, как сакральное искусство — частью жизненной практики верующих. Тем не менее освобождение от связи с сакральным — первый шаг на пути к эмансипации искусства. (Эмансипация используется здесь как описательное понятие, обозначающее выделение искусства в особую социальную подсистему.) Отличие от сакрального искусства особенно заметно в области производства: художник производит как

индивид и начинает сознавать уникальность своей деятельности. Рецепция же остается коллективной; однако содержание коллективного действия составляет уже не сакральность, а светское общение.

С. Буржуазное искусство обладает репрезентативной функцией лишь в той мере, в какой буржуазия перенимает аристократические представления о ценностях; в качестве истинно буржуазного искусство есть объективация самосознания своего класса. Производство и рецепция артикулированного в искусстве самосознания больше не связаны с жизненной практикой. Хабермас называет это удовлетворением остаточных потребностей, то есть потребностей, вытесненных из жизненной практики буржуазного общества. Не только производство, но и рецепция осуществляется теперь индивидуально. Уединенное погружение в произведение искусства — адекватный способ присвоения форм, отсутствующих в жизненной практике буржуа, даже если он еще притязает на истолкование этой практики. Наконец, эстетизм, в котором буржуазное искусство достигает стадии самокритики, устраняет и это притязание. Изолированность от жизненной практики, с самого начала определявшая функционирование искусства в буржуазном обществе, становится теперь его содержанием.

Приведенную типологию можно представить в виде следующей схемы. (Жирные вертикальные линии обозначают коренной перелом в развитии, пунктирные линии — менее значительную перемену.)

Схема позволяет увидеть неравномерность развития отдельных категорий. Характерный для искусства в буржуазном обществе индивидуальный способ производства возникает уже в рамках придворного меценатства. Но придворное искусство по-прежнему включено в жизненную практику, хотя репрезен-

	<i>Сакральное искусство</i>	<i>Придворное искусство</i>	<i>Буржуазное искусство</i>
<i>Назначение</i>	Объект культа	Объект репрезентации	Изображение буржуазного самосознания
<i>Производство</i>	Коллективное ремесленное	Индивидуальное	Индивидуальное
<i>Рецепция</i>	Коллективная (сакральность)	Коллективная (общение)	Индивидуальная

тативная функция, по сравнению с культовой, представляет собой определенный шаг к ослаблению притязаний искусства на непосредственное социальное применение. Рецепция придворного искусства также носит коллективный характер, пусть даже содержание коллективного действия изменилось. В области рецепции значительные изменения приходят лишь с буржуазным искусством: оно воспринимается отдельными индивидами. Роман является тем литературным жанром, в котором новый тип рецепции обретает соответствующую себе форму.<sup>15</sup> Что касается назначения, то коренной перелом происходит также с появлением буржуазного искусства. Сакральное и придворное искусство, каждое по-своему, включены в жизненную практику реципиента. Будучи объектом культа или репрезентации, произведение искусства обладает функциональным назначением. На буржуазное искусство это правило в той же мере уже не распространяется; изображение буржуазного самосознания осуществляется в области, лежащей за пределами жизненной практики. Буржуа, в своей жизненной практике сведенный к частной функции (целерацио-

нальной деятельности), познает себя в искусстве как «человека»; здесь он может развить весь спектр своих задатков, но лишь при условии, что эта область строго отделена от жизненной практики. С этой точки зрения (и это не явствует из схемы) отделение искусства от жизненной практики становится важнейшим признаком автономии буржуазного искусства. Во избежание недоразумений еще раз подчеркнем, что автономия в этом смысле обозначает статус искусства в буржуазном обществе, но о содержании произведений речи пока не идет. В то время как к концу XVIII века институт искусства можно считать сложившимся, развитие содержания произведений подчиняется исторической динамике, конечная точка которой достигается в эстетизме, где искусство становится собственным содержанием.

Европейские авангардные движения можно описать как удар по статусу искусства в буржуазном обществе: они отрицали не предшествующую им форму искусства (стиль), но сам институт искусства, обособленный от жизненной практики человека. Когда авангардисты требуют, чтобы искусство снова стало практическим, это не подразумевает, что содержание художественных произведений должно быть общественно значимым. Это требование лежит в иной плоскости и не касается содержания отдельных произведений; оно направлено на способ функционирования искусства в обществе, определяющий как производимый искусством эффект, так и его содержание.

Главным признаком искусства в буржуазном обществе авангардисты считают его обособленность от жизненной практики. Среди прочего, это стало возможным потому, что эстетизм сделал сущностным содержанием произведения те черты, которые составляют институт искусства. Совпадение института и содержания произведения было логически необходимым условием для того, чтобы авангард мог поставить искусство под

вопрос. Авангардисты нацелены на снятие искусства (в гегелевском смысле слова): искусство надлежит не просто разрушить, но перевести в жизненную практику, где оно сохранилось бы, пусть и в измененном виде. Важно заметить, что авангардисты перенимают при этом существенный элемент эстетизма. Последний сделал содержанием произведений дистанцию по отношению к жизненной практике. Жизненная практика, на которую, ее отрицая, ссылается эстетизм, есть целерациональность буржуазной повседневности. Авангардисты вовсе не думают интегрировать искусство в такую жизненную практику; напротив, они сходятся с эстетистами в неприятии целерационального мироустройства. Что отличает первых от последних, так это попытка организовать новую жизненную практику на основе искусства. В этом отношении эстетизм также оказывается необходимой предпосылкой авангардистской интенции. Лишь искусство, содержание произведений которого целиком обособлено от (дурной) жизненной практики существующего общества, может быть центром, исходя из которого организуется новая жизненная практика.

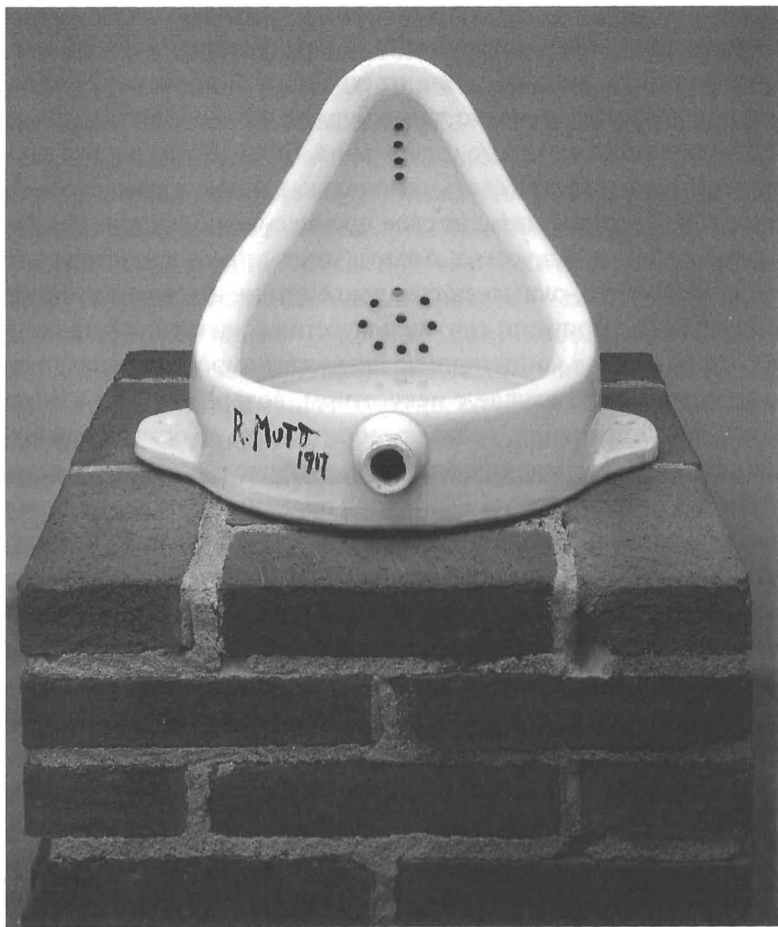
Вникнуть в суть авангардистской интенции помогает изложенная во введении теория Герберта Маркузе о двойственной природе искусства в буржуазном обществе. Так как искусство обособлено от жизненной практики, оно способно вобрать в себя все те потребности, удовлетворению которых в повседневной жизни мешает вездесущий принцип конкуренции. Такие ценности, как человечность, радость, правда, солидарность, вытесняются из реальной жизни и сохраняются в искусстве. В буржуазном обществе искусство играет противоречивую роль: оно очерчивает образ лучшего порядка и тем самым выражает протест против существующего дурного. Но реализуя образ лучшего мира в виде фантасма, оно освобождает общество

от давления сил, направленных на его изменение. Эти силы сковываются в сфере идеального. В той мере, в какой искусство достигает этого, оно в маркузеанском смысле слова «аффирмативно». Если двойственная природа искусства в буржуазном обществе заключается в том, что дистанция по отношению к общественному процессу производства и воспроизводства содержит элемент как свободы, так и необязательности, неэффективности, то становится ясно, что и попытка авангардистов вернуть искусство в жизненный процесс — глубоко противоречивая затея. Ведь без (относительной) свободы искусства по отношению к жизненной практике невозможно и критическое постижение реальности. Искусство, более не обособленное от жизненной практики, но целиком в нее погруженное, вместе с дистанцией по отношению к ней теряет также и способность ее критиковать. В эпоху исторического авангарда попытка снять дистанцию между искусством и жизненной практикой еще обладала всем пафосом исторической прогрессивности. Между тем развитие культурной индустрии привело к ложному снятию дистанции между искусством и жизнью, что также обнажает противоречивость авангардистского предприятия.<sup>16</sup>

Обратимся теперь к вопросу о том, как идея снятия института искусства сказывается на всех трех областях, характеризующих автономное искусство — назначении, производстве и рецепции. Речь пойдет не о произведениях авангарда, но о его манифестациях. Акция дадаизма не обладает характером произведения, и все же мы имеем дело с аутентичным проявлением художественного авангарда. Мы не пытаемся утверждать, будто авангардисты вообще не создавали произведений, заменяя их кратковременными акциями. Тем не менее, как мы увидим, авангардисты если и не разрушают категорию произведения искусства, то кардинально ее меняют.

Из всех трех областей труднее всего определить *назначение* авангардистской манифестации. В эстетистских работах изолированность произведения от жизненной практики, характерная для статуса искусства в буржуазном обществе, стала существенной частью его содержания. Лишь это позволяет произведению искусства стать самоцелью в полном смысле этого слова. В эстетизме находит свое проявление общественная неэффективность искусства. Авангардисты противопоставляют ей не искусство, оказывающее воздействие на существующее общество, но принцип снятия искусства в жизненной практике. Однако такая концепция не позволяет определить назначение искусства. В случае с искусством, возвращенным в лоно жизненной практики, нельзя говорить даже об отсутствии его социального назначения, как было в случае с искусством эстетизма. Если искусство и жизненная практика образуют единое целое и если практика носит эстетический характер, а искусство — практический, то определить назначение искусства становится невозможно, поскольку утрачивается основополагающее для понятия «назначения» разделение двух областей — искусства и жизненной практики.

Что касается *производства*, то, как мы видели, в случае автономного искусства оно осуществляется индивидуально. Художник производит как индивид, и его индивидуальность понимается не как выражение чего-либо, а как радикальное отличие. Об этом свидетельствует понятие гениальности. Квазитехническое понимание исполнения произведений искусства, к которому приходит эстетизм, противоречит ему лишь на первый взгляд. Валери, например, демистифицирует художественный гений, сводя его к психологическим мотивациям, с одной стороны, и к владению художественными средствами, с другой. Но хотя он и обнажает лежащий в основе псевдоромантичес-



Предоставлено Стокгольмским музеем современного искусства

Марсель Дюшан, «Фонтан» («Писсуар»), 1917



ких учений о вдохновении самообман производителя искусства, он отнюдь не преодолевает концепцию, утверждающую индивида как субъекта художественного творчества. Напротив, теория Валери о гордости (*orgueil*) как силе, запускающей и стимулирующей творческий процесс, реанимирует ключевое для искусства в буржуазном обществе представление об индивидуальном характере художественного производства.<sup>17</sup> В своих наиболее крайних проявлениях авангард противопоставляет этому не коллектив как субъект творчества, но радикальное отрицание категории индивидуального производства. Когда Дюшан с 1913 года начинает подписывать предметы массового производства (писсуар, сушилку для бутылок) и посылать их на художественные выставки, он тем самым отрицает категорию индивидуального производства. Подпись, которая фиксирует индивидуальный характер произведения (тот факт, что своим появлением оно обязано конкретному художнику) и отмечает произвольный массовый продукт, оборачивается насмешкой над всяким притязанием на индивидуальную креативность. Дюшан разоблачает не только художественный рынок как институт, ценящий подпись выше достоинств произведения, под которым она стоит, но радикальным образом ставит под вопрос сам принцип искусства в буржуазном обществе, согласно которому творцом произведения искусства считается индивид. Реди-мейды Дюшана — не произведения искусства, а манифестации. Смысл дюшановской провокации прочитывается не из целостности формы и содержания отдельных подписанных им предметов, а только из контраста между объектом массового производства, с одной стороны, и подписью, а также художественной выставкой, с другой. Очевидно, что такой тип провокации не допускает бесчисленных повторений. Провокация зависит от того, на что она направлена; в дан-

ном случае — от представления об индивиде как о субъекте художественного творчества. Как только подписанная сушилка для бутылок приобретает статус музейного экспоната, провокация утрачивает силу; она оборачивается собственной противоположностью. Сегодняшний художник, подписывающий и выставляющий печную трубу, вовсе не разоблачает художественный рынок, но подстраивается под него; он не разрушает идею индивидуальной креативности, а утверждает ее. Похоже, что виной тому — крах авангардистского проекта снятия искусства. Поскольку протест исторического авангарда против института искусства сам уже воспринимается в качестве *искусства*, протестный жест неоавангарда лишается аутентичности. После того, как такие заявления себя не оправдали, он больше не может называться протестным. Именно поэтому произведения неоавангарда часто воспринимаются как декоративно-прикладное искусство.<sup>18</sup>

Авангард отрицает не только категорию индивидуального производства, но и категорию индивидуальной *рецепции*. Реакция возмущенной публики, спровоцированная дадаистской акцией и колеблющаяся от гневных выкриков до рукоприкладства, носит решительно коллективный характер. Какой бы она ни была, она остается реакцией, откликом на провокацию. Какой бы активной ни была публика, граница между производителем и реципиентом не исчезает. Снятие контраста между ними соответствует логике авангардистского проекта снятия искусства как сферы, изолированной от жизненной практики. Не случайно и указания Тцара по написанию дадаистского стихотворения, и инструкции Бретона по автоматическому письму имеют характер рецептов.<sup>19</sup> С одной стороны, в этом кроется полемика, направленная против индивидуальной креативности художника, с другой, рецепт следует воспринимать бук-

важно как указание на возможную активность реципиента. Автоматические тексты в этом смысле можно рассматривать как руководство по автоматическому письму. Тем не менее это производство следует понимать не как художественное производство, но как часть раскрепощающей жизненной практики. Это и подразумевает Бретон, требуя «практиковать поэзию» (*pratiquer la poésie*). В этом требовании не только совпадают производитель и реципиент, но сами эти понятия теряют свой смысл. Нет больше ни производителя, ни реципиента — есть только индивид, использующий поэзию как инструмент преодоления жизненных трудностей. Вместе с тем здесь таится опасность, которой как минимум отчасти подвержены сюрреалисты, — опасность солипсизма, скатывания к проблемам отдельного субъекта. Сам Бретон эту опасность сознавал и обдумывал различные пути ее преодоления. Один из них — восхваление спонтанности любовных отношений. Возможно, строгая групповая дисциплина тоже была попыткой избежать кроющейся в сюрреализме опасности солипсизма.<sup>20</sup>

Подводя итог, можно сказать, что исторический авангард отрицает фундаментальные условия автономии искусства: изолированность искусства от жизненной практики, индивидуальное производство и обособленную от него индивидуальную рецепцию. Авангард ставит себе целью снятие автономного искусства через его растворение в жизненной практике. Цель эта не была и, пожалуй, не может быть достигнута в буржуазном обществе, разве что в форме ложного снятия автономного искусства.<sup>21</sup> Наличие такого ложного снятия подтверждают развлекательная литература и товарная эстетика. Литература, которая в первую очередь стремится навязать читателю определенное потребительское поведение, в самом деле носит практический характер, однако не в том смысле, какой вкладывали

в это авангардисты. Такая литература — инструмент не эмансипации, а порабощения.<sup>22</sup> То же касается и товарной эстетики, которая соблазнительностью формы заставляет покупателя приобретать ненужный ему товар. Искусство здесь также выполняет практическую функцию, но уже в качестве искусства порабощающего.<sup>23</sup> Эти небольшие примеры показывают, что теория авангарда помогает понять и развлекательную литературу, и товарную эстетику как формы ложного снятия института искусства. В позднекапиталистическом обществе проекты исторического авангарда реализуются со знаком минус. Исходя из опыта ложной деавтономизации искусства, стоит задаться вопросом, желательно ли вообще снятие автономного статуса и не обеспечивает ли разрыв между искусством и жизненной практикой пространство свободы, внутри которого мыслимы альтернативы существующему положению дел.





## Глава III

# Авангардистское произведение искусства

### 1. К проблеме категории произведения

Использование понятия произведения искусства по отношению к продуктам авангарда не лишено проблематичности. Можно было бы возразить, что подобное рассуждение лишь скрывает кризис понятия произведения, возникший на почве авангарда, а стало быть, исходит из ложных предпосылок. «Упразднение традиционной целостности произведения формально предстает общим признаком модернизма. Связность и самостоятельность произведения осознанно подвергаются сомнению или вовсе стратегически разрушаются».<sup>1</sup> Трудно не согласиться с рассуждением Бубнера; кроме того, он задается вопросом, не следует ли из этого, что эстетика сегодня должна отказаться от понятия произведения. Этим Бубнер обосновывает свое обращение к эстетике Канта как единственно актуальной.<sup>2</sup> Сперва стоит задаться вопросом, что именно оказалось в кризисе: категория произведения или содержание этой категории в определенный исторический период? «Единственные произведения, идущие сегодня в счет, больше нельзя называть произведениями».<sup>3</sup> В загадочном предложении Адорно понятие произведения употреблено в двойном значе-

нии: с одной стороны, в самом общем смысле (и в этом смысле современное искусство также носит характер произведения), с другой — в смысле органического произведения искусства (Адорно говорит о «цельном произведении»), и *это* суженное понятие произведения действительно разрушается авангардом. Следовательно, стоит различать между универсальным значением понятия произведения и различными историческими вариациями. В универсальном значении произведение искусства трактуется как единство общего и особенного. Это единство, без которого немыслимо произведение искусства, в разные эпохи развития искусства реализовывалось по-разному. В органическом (символическом) произведении искусства единство общего и особенного установлено непосредственно, в неорганическом (аллегорическом), к которому относятся и произведения авангарда, — напротив, опосредованно. Здесь момент единства как бы отведен на бесконечное расстояние; в крайнем случае его источником вообще служит реципиент. Адорно справедливо подчеркивает: «Также и там, где искусство... 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». <sup>4</sup> Авангардистское произведение отрицает не единство вообще (хоть дадаисты и намеревались добиться чего-то подобного), но определенный тип единства, характерное для органического произведения искусства отношение части и целого.

Теоретики, принципиально считающие категорию произведения несостоятельной, могли бы в противовес изложенной здесь аргументации указать на то, что в историческом авангарде сложились такие формы активности, которые уже невозможно адекватно охватить при помощи категории про-



изведения: например, акции дадаистов, ставивших своей целью провокацию публики. В случае таких акций речь идет не столько о ликвидации категории произведения, сколько о ликвидации искусства как деятельности, обособленной от жизненной практики. При этом стоит учитывать, что даже в самых крайних своих проявлениях авангардные движения негативно отсылают к категории произведения. Реди-мейды Дюшана, например, обретают смысл лишь в своей соотнесенности с категорией произведения искусства. Когда Дюшан подписывает произвольно взятые предметы серийного производства и отправляет их на художественные выставки, то предпосылкой этой провокации искусства выступает понимание того, что в принципе есть искусство. Тот факт, что он подписывает реди-мейды, содержит четкую отсылку к категории произведения. Подпись, гарантирующая индивидуальность и неповторимость произведения, ставится здесь под изделием серийного производства. Тем самым провокационным образом подвергается сомнению представление о сущности искусства, каким оно сложилось еще в эпоху Возрождения, а именно — индивидуальное созидание неповторимых произведений; сам акт провокации занимает место произведения. Но разве это не лишает категорию произведения состоятельности? Провокация Дюшана направлена против общественного института искусства вообще, а поскольку произведение искусства относится к этому институту, то удар наносится и по нему. Но то, что произведения искусства продолжали создаваться и после авангарда и что общественный институт искусства оказался устойчивым к его нападкам, есть исторический факт.

Современная эстетика не вправе пренебрегать коренными изменениями, к которым привел исторический авангард в сфере искусства, равно как и проходить мимо того факта,

что искусство давно вступило в поставангардистскую стадию. Ее характеризуют реабилитация категории произведения и использование в художественных целях технических приемов, рожденных в антихудожественных проектах авангарда. Это стоит оценивать не как «предательство» целей авангардных движений (упразднение общественного института искусства, объединение искусства и жизни), но как результат исторического процесса. Последний в общих чертах можно обозначить следующим образом: после того как нападки исторического авангарда на институт искусства потерпели неудачу, то есть искусство не растворилось в жизненной практике, институт искусства продолжил существовать изолированно от нее. И все же эти нападки выявили институциональность искусства и, как следствие, его принципиальную (относительную) неэффективность в буржуазном обществе. В буржуазном обществе всякое искусство после исторического авангарда должно осознавать этот факт; оно может либо смириться со своим автономным статусом, либо устраивать акции, пытаясь преодолеть его, но оно неспособно — не поступаясь притязаниями искусства на истину — просто отречься от автономного статуса и допустить возможность непосредственного воздействия.

Что касается категории искусства, то после неудавшегося авангардистского проекта по возвращению искусства в жизненную практику она не просто реабилитируется, но даже расширяется. *Objet trouvé*, вещь, представляющая собой не результат индивидуального производственного процесса, но случайную находку, в которой материализовалось намерение авангардистов объединить искусство и жизнь, признается сегодня *произведением искусства*. Тем самым *objet trouvé* перестает быть антиискусством, становясь автономным произведением наряду с другими музейными экспонатами.<sup>5</sup>



проведены.<sup>6</sup> Это объясняется хотя бы тем фактом, что средства, к которым прибегают авангардисты, успели утратить существенную часть своего шокового воздействия. Но еще важнее, вероятно, то, что преследуемое авангардистами снятие искусства, его возвращение в жизненную практику фактически не состоялось. В изменившемся контексте возобновление авангардистских интенций средствами авангардизма неспособно достичь даже ограниченного эффекта исторического авангарда. Поскольку средства, с помощью которых авангардисты надеялись снять искусство, приобрели с тех пор статус произведений искусства, претензию на обновление жизненной практики больше нельзя легитимным образом связывать с их применением. Выражаясь точнее, неоавангард институционализирует авангард как искусство, тем самым отрицая изначальную авангардистскую интенцию. Это не зависит от того, как художник воспринимает свою деятельность, поскольку само по себе это восприятие вполне может быть авангардистским.<sup>7</sup> Что касается общественного влияния произведений, то оно определяется не восприятием, которое художники связывают со своей деятельностью, но статусом их работ. Искусство неоавангарда — искусство автономное в полном смысле слова, а значит, оно отрицает авангардистский проект возвращения искусства в жизненную практику. Попытки снять искусство также становятся художественными акциями, которые, несмотря на замысел своих инициаторов, принимают характер произведений.

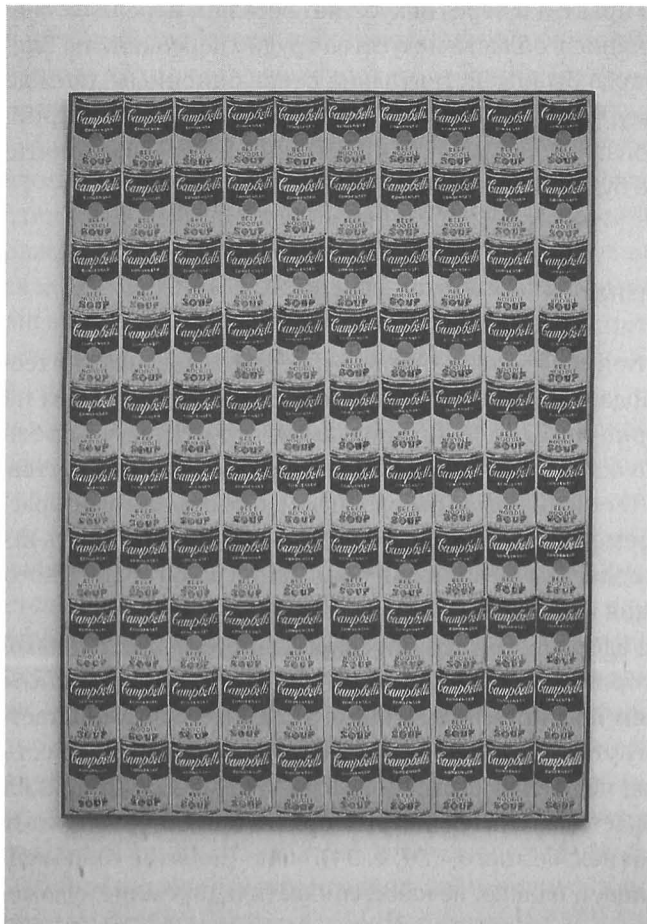
После провала исторических авангардных движений несколько проблематично говорить о реставрации категории произведения. Может возникнуть впечатление, будто авангардные движения не имели решающего значения для дальнейшего развития искусства в буржуазном обществе. Совсем наоборот: в то время как политическая интенция авангарда (реорганизация

жизненной практики через искусство) осталась нереализованной, его влияние в области искусства трудно переоценить. Влияние авангарда было действительно революционным, прежде всего потому, что он разрушил традиционное понятие органического произведения искусства и заменил его другим понятием, которое будет рассмотрено ниже.<sup>8</sup>

## 2. Новизна

Хотя «Эстетическая теория» Адорно и не задумывалась как теория авангарда, она претендует на бóльшую общность; тем не менее Адорно исходит из предпосылки, что искусство прошлого можно осмыслить лишь в свете современного искусства. Поэтому естественно было бы проанализировать важный фрагмент о современности (*ЭТ*, с. 32–54) и оценить пригодность используемых здесь категорий для понимания авангардистского произведения искусства.<sup>9</sup>

В центре адорновской теории современного искусства находится категория нового. Разумеется, Адорно готов к возможным возражениям против использования этой категории и пытается опровергнуть их заранее: «В нетрадиционалистском [то есть буржуазном] по преимуществу обществе эстетическая традиция априори является сомнительной. Авторитет нового — авторитет исторически неизбежного» (*ЭТ*, с. 34). «Оно [понятие современности] 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» (Там же). Адорно отделяет «новое» как категорию современного искусства от обновления тем, мотивов и



Предоставлено Франкфуртским музеем современного искусства. Фото Акселя Шнайдера

Неоавангард: Энди Уорхол, «100 банок с супом  
*Campbell*», 1962

художественных методов, определявших развитие искусства до наступления современности. Он делает это, поскольку считает, что данная категория укоренена во враждебности к традициям, характерной для буржуазно-капиталистического общества. Что следует под этим понимать, Адорно пояснил в другом тексте: «Буржуазное общество универсально подчиняется закону обмена „на равных“, оправдывающихся расчетов с нулевой, в общем-то, суммой. Обмен по своему существу является чем-то вневременным, как и само *ratio*... Но это означает как минимум, что сами память и время ликвидируются... как своего рода иррациональный остаток».<sup>10</sup>

Давайте для начала попытаемся уточнить мысль Адорно на некоторых примерах. Новизна в качестве эстетической категории, более того — в качестве программы, — существовала задолго до современности. Так, придворный миннезингер утверждает, что исполняет «новую песню»; авторы французской трагикомедии заявляют, что удовлетворяют потребность публики в  *nouveauté*.<sup>11</sup> В обоих случаях мы имеем дело с чем-то отличным от притязаний современного искусства на новизну. В случае с «новой песней» придворного поэта задана не только тематика (любовь, *Minne*), но и целая палитра отдельных мотивов; новизна здесь означает вариацию в рамках установленных и очень тесных границ одного жанра. Во французской трагикомедии задана пусть и не тематика, но событийная схема, делающая неожиданный поворот событий (к примеру, персонаж, считавшийся умершим, оказывается живым) признаком жанра. Трагикомедия, близкая к тому, что позже будет называться развлекательной литературой, уже на уровне структурно-жанровой схемы удовлетворяет потребность публики в эффектах, близких к шоковым (*surprise*); новизна рассчитывается и используется как эффект. Наконец, можно назвать и третий тип

новизны, который русские формалисты, как известно, хотели возвести в закон развития литературы: обновление литературных методов в рамках заданного литературного ряда. «Автоматизованная», то есть уже не воспринимаемая как форма техника, которая поэтому больше не передает новое видение действительности, заменяется новой, способной на это — до тех пор, пока и она не станет «автоматизованной» и не появится потребность в ее замене.<sup>12</sup>

Во всех трех случаях то, что обозначается понятием новизны, существенно отличается от того, что, характеризуя современность, понимает под ним Адорно. Здесь не идет речь ни о вариации внутри узких жанровых рамок («новая песня»), ни о жанровой схеме, гарантирующей эффект неожиданности (трагикомедия), ни об обновлении методов в рамках одного литературного ряда. Речь идет не о дальнейшем развитии традиции, но о разрыве с ней. Категорию нового в современности от ранних, совершенно правомерных случаев употребления той же категории отличает радикальность разрыва с тем, что имело силу прежде. Отрицаются уже не действительные до этого художественные методы или стилистические принципы, но вся традиция искусства.

Именно в этом пункте категорию нового, как ее использует Адорно, можно подвергнуть критике, поскольку закрепленный за историческим авангардом и исторически уникальный разрыв с традицией он склонен возводить в принцип развития современного искусства вообще: «Ускорение в смене эстетических программ и направлений, над которым усмехается филистер как над безобразиями моды, берет свое начало в неустанно растущей необходимости в отрицании, которую первым отметил Валери».<sup>13</sup> Разумеется, Адорно знает, что новизна — товарный знак, под которым покупателю предлагаются одни и те же



товары потребления (ЭТ, с. 35). Проблематичной его аргументация становится там, где он объявляет, что искусство «присваивает» марку потребительских товаров. «Оно [творчество Бодлера] вырывается за пределы чуждого ему рынка только в результате того, что дополняет свою автономию посредством его *imagerie*. Современным, „модерным“ искусство становится посредством мимесиса по отношению к косному и отчужденному» (ЭТ, с. 35). Здесь Адорно приходится поплатиться за то, что он не пытается точно историзировать категорию нового. Поскольку он не делает этого, ему приходится выводить ее непосредственно из товарного общества. Для Адорно категория нового в искусстве предстает необходимым дублированием принципа, управляющего товарным обществом. Так как последнее может существовать, лишь если товары не только производятся, но и продаются, то необходимо постоянно завлекать покупателей новизной продукта. По мысли Адорно, этому неизбежно подчиняется и искусство, притом что в самом приспособлении к господствующему в обществе закону ему диалектически видится и сопротивление этому обществу. Не стоит все же забывать, что в товарном обществе категория нового описывает не суть, но лишь видимость. Она обозначает не сущность товаров, но лишь искусственно навязанный им внешний облик (эффект новизны товарам придает их оформление). Если искусство приспособляется к наиболее показному в товарном обществе, то как может оно тем самым оказывать последнему сопротивление? Сопротивление, которое, как кажется Адорно, присуще искусству, находящемуся в постоянной необходимости обновления, едва ли можно в нем обнаружить; оно остается утверждением критического субъекта, который благодаря диалектическому мышлению способен в негативном различать позитивное. Напротив, следует отметить, что

там, где искусство действительно подчиняется навязанной товарным обществом необходимости обновления, оно едва ли чем-то отличается от моды. Кажется, Уорхол добился того, что Адорно называет «мимесисом по отношению к косному и отчужденному»: изображение ста банок с супом *Campbell* будет содержать в себе противостояние товарному обществу лишь для того, кто захочет его в нем увидеть. Неоавангард, по-новому инсценирующий авангардистский разрыв с традицией, становится бессмысленной акцией, позволяющей приписать себе любой возможный смысл. Отдавая должное позиции Адорно, следует учитывать, что «мимесис по отношению к косному» подразумевает у него не только адаптацию, но и демонстрацию того, что имеет место; именно на неискаженную понятием демонстрацию он возлагает надежду, полагая, будто она в силах выявить то, что иначе осталось бы скрытым от глаз. О том, что ему удалось обнаружить угрожающую искусству апорию, свидетельствует следующая цитата: «Нельзя в общих чертах судить о том, какое выражение является рупором овеществленного сознания, — то, которое превращает все выраженное в своего рода *tabula rasa*, или же выражение, лишённое выражения, которое отвергает овеществленное сознание» (ЭТ, с. 173).

Тем самым становятся явными границы пригодности категории нового для понимания исторического авангарда. Если бы речь шла об изменениях художественно-изобразительных средств, то эта категория была бы применима. Но так как исторический авангард приводит к разрыву с традицией, вследствие которого меняется изобразительная система,<sup>14</sup> то категория нового не подходит для описания положения вещей. Она еще менее пригодна, если учесть, что исторический авангард намеревался не только порвать с унаследованной изобразительной системой, но и упразднить институт искус-

ства в целом. Без сомнения, мы имеем дело с чем-то «новым»; только это «новое» по своему качеству отличается как от изменений художественных методов, так и от изменения изобразительной системы. Понятие нового не ошибочное, но слишком общее и размытое, чтобы точно обозначить то, что имеет решающее значение в подобном разрыве с традицией. Но это понятие едва ли годится даже для описания авангардистских произведений, не только потому, что оно слишком общее и неопределенное, но в первую очередь потому, что оно не позволяет проводить различие между модным (произвольным) и исторически необходимым обновлением. Спорна и точка зрения Адорно, согласно которой все ускоряющаяся смена направлений в искусстве обусловлена исторической необходимостью. Диалектическое толкование адаптации к товарному обществу как сопротивления ему игнорирует проблему неожиданных соответствий между потребительской модой и тем, что можно назвать модой художественной.

Исходя из этих же предпосылок, свою историческую обусловленность обнаруживает и другая идея Адорно, согласно которой лишь искусство, следующее за авангардным, соответствует историческому уровню развития художественных техник. Надо всерьез задуматься над вероятностью того, что именно авангардистский разрыв с традицией лишил оснований рассуждения об историческом уровне развития художественных техник относительно современности. После того как в репертуар авангарда вошли художественные методы прошлых эпох (например, техника старых мастеров в некоторых картинах Магритта), стало практически невозможно определить исторический уровень художественных методов. Авангардные движения трансформировали историческую последовательность методов и стилей в одновременность ра-



Предоставлено Bridgeman Images

Рене Магритт, «Готовый букет», 1956

дикально различного. Это привело к тому, что ни одно художественное движение не может сегодня законным образом претендовать на то, чтобы в качестве искусства считаться прогрессивнее других движений. Выступающий с такой претензией неоавангард меньше всего способен ей соответствовать — это мы изложили в предыдущем разделе. Сегодня уже невозможно, ссылаясь на историческое состояние художественных техник, выступать против использования методов реализма. Поскольку Адорно позволяет себе это делать, то как теоретик он сам относится к эпохе исторического авангарда. Это явствует также из того факта, что Адорно не считал авангардные движения историческими, но обнаруживал их продолжение в современности.<sup>15</sup>

### 3. Случайность

Обширную главу в своем очерке по истории «литературной случайности», то есть тех интерпретаций, которыми, начиная со средневекового куртуазного романа, наделялась случайность, Кёлер посвящает литературе XX века. «Азартная увлеченность материалом и его сопротивлением, рождающим случайность, начиная со стихотворений Тристана Тцара из вырезок и вплоть до современного хеппенинга, является не причиной, но следствием такого состояния общества, в котором только явленное в случайности не тронуту ложным сознанием, лишено идеологии и стигмы тотального овеществления жизненных условий человека».<sup>16</sup> Кёлер верно характеризует увлеченность материалом как черту, присущую равно авангардистскому и неоавангардистскому искусству, но само его толкование этого феномена, напоминающее адорновское, представляется

мне спорным. На примере сюрреалистической *hasard objectif* (объективной случайности) следует показать, какие надежды авангард связывал со случайностью и как данная категория была идеологизирована в связи с этими надеждами.

В начале романа «Надя» (1928) Бретон повествует о ряде странных происшествий, из которых явствует, что именно сюрреалисты понимали под «объективной случайностью». Происшествия следуют основному образцу: два события связываются друг с другом на основании того, что они обнаруживают один или несколько совпадающих признаков. Например: будучи с друзьями на блошином рынке, Бретон, листая томик стихов Рембо, знакомится с молодой продавщицей, которая не только пишет стихи сама, но и читала «Парижского крестьянина» Арагона. О втором «событии» здесь отдельно не говорится, потому что читателям Бретона и без того о нем известно: сюрреалисты — поэты, Арагон — один из них. Объективная случайность основывается здесь на отборе совпадающих семантических элементов (здесь — поэты и Арагон) в независимых друг от друга событиях. Совпадение констатируется сюрреалистами; оно отсылает к непостижимому смыслу. Совпадение хотя и возникает «само по себе», но со стороны сюрреалистов необходима предварительная установка, позволяющая им обнаруживать соответствия семантических элементов в независимых событиях.<sup>17</sup>

Валери однажды верно заметил, что случайность можно организовать. Выбирая предмет из определенного числа аналогичных предметов, достаточно закрыть глаза, чтобы сделать результат случайным. Сюрреалисты пусть и не подстраивают случайность, но уделяют повышенное внимание всему, что лежит за рамками вероятностного ожидания. Так им удастся подмечать «случайности», из-за своей незначительности (то есть

несоответствия преобладающим мыслям индивида) ускользающие от остальных. Исходя из того, что целерационально устроенное общество все больше ограничивает развитие отдельного человека, сюрреалисты стремятся обнаружить моменты непредвиденного в повседневной жизни. Их внимание направлено поэтому на те феномены, которым не находится места в целерационально устроенном обществе. Без сомнения, выявление чудесного в повседневном обогащает опыт «человека большого города», и все же оно связано с той моделью поведения, которая поступается постановкой целей в пользу всесторонней восприимчивости. Сюрреалисты этим не довольствуются — они пытаются спровоцировать незаурядное. Сосредоточенность на определенных местах (*lieux sacrés*) и стремление создать современную мифологию (*mythologie moderne*) показывают, что они стремятся овладеть случайностью, сделать незаурядное повторяемым.

Но идеология сюрреалистического толкования категории случайности кроется не в попытке овладеть незаурядным, а в тенденции обнаруживать в случайности нечто вроде объективно заданного смысла. Стремление к смыслополаганию всегда свойственно индивидам и группам; смысл не существует в отрыве от межчеловеческих коммуникативных связей. Но для сюрреалистов смысл содержится в случайных конфигурациях вещей и событий, которые они фиксируют как «объективную случайность». Хотя смысл и не поддается закреплению, это не отменяет сюрреалистического ожидания повстречать его в реальности. Сложно не увидеть в этом отречение (буржуазного) индивида. Поскольку активный момент при конструировании действительности, можно сказать, присвоен человеком целерационального общества, протестующему против общества индивиду не остается ничего иного, как обратиться к опыту, признак и ценность кото-

рого заключаются в его нецелевом характере. Смыслу, который ищут в случайности, суждено при этом всегда оставаться не постижимым, потому что, будучи определен, он бы тут же вернулся в целерациональные отношения и утратил свою протестную ценность. Следовательно, регрессию к пассивной выжидательной позиции следует понимать исходя из тотального противостояния существующему обществу. Поскольку сюрреалисты не признают, что подчинение природы на определенном уровне требует социальной организации, они рискуют довести свой протест против буржуазного общества до того уровня, когда он обернется протестом против обобществления как такового. Критике подвергается не определенная цель, не выгода как определяющий принцип буржуазно-капиталистического общества, но целерациональность как таковая (и случайность, подчиняющая человека чему-то совершенно ему гетерономному, может парадоксальным образом предстать кодом свободы).

Теория авангарда не может просто перенять понятие случайности в том виде, как его развили теоретики авангарда, потому что речь идет о категории идеологической: производство смысла человеческим субъектом оказывается естественным продуктом, который надо лишь расшифровать. Эта редукция произведенного в коммуникативных процессах смысла не произвольна — она связана с абстрактной позицией протеста, характерного для ранней стадии сюрреалистического движения. Но теория авангарда не может и целиком отказаться от категории случайности, потому что она обладает решающим значением для самосознания по меньшей мере сюрреалистического движения. Значит, эта категория будет восприниматься в том значении, которым ее наделили сюрреалисты, — как категория идеологическая, позволяющая исследователям осмыслить интенцию движения и в то же время подлежащая критике.



От рассмотренного выше употребления категории случайности следует отличать иное, при котором момент случайного кроется в произведении искусства, а не в действительности, и при котором мы имеем дело со случайностью произведенной, а не воспринятой.

Существует самые разные методы производства случайности. Можно провести различие между непосредственным и опосредованным производством. Первое представлено в живописи движениями, получившими в 1950-е годы известность под названиями ташизм, живопись действия и т.д. Краска на холст наливается или разбрызгивается. Действительность больше не воспроизводится и не интерпретируется; художник практически отказывается от намеренного построения образного целого в пользу раскрытия спонтанности, которая в существенной мере предоставляет построение картины воле случая. Субъект, освободившийся от всех ограничений и правил композиции, в итоге обнаруживает себя перед лицом пустой субъективности. Так как он больше не может обременять себя работой, задаваемой материалом и проблемой, результат оказывается в дурном смысле слова случайным, то есть произвольным. Абсолютный протест против всего принудительного ведет субъекта не к свободе изображения, но к произвольности. Последняя в лучшем случае может *post festum* трактоваться как индивидуальное самовыражение.

Иное дело — опосредованное производство случайности. Это результат не слепой спонтанности в обращении с материалом, а, напротив, точнейшего расчета. Но расчет касается только средств, результат же остается практически непредсказуемым. «Прогресс искусства как процесс изготовления произведений, „делания“ их, — заключает Адорно, — сопровождается тенденцией к абсолютной произвольности... с полным осно-

ванием констатируется соединение технически целостного, полностью „сделанного“ произведения искусства с абсолютно случайным» (ЭТ, с. 42). Лежащий в этом конструктивном принципе отказ от субъективного воображения в пользу случайности конструкции Адорно объясняет историко-философски — как реакцию на лишение буржуазного индивида власти: «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» (ЭТ, с. 39). Здесь повторяется тот тип толкования, который мы уже встречали, разбирая категорию нового. Адаптация к отчуждению понимается как единственно возможная форма противостояния последнему. Приведенные выше замечания *mutatis mutandis* действительны и здесь.

Напрашивается предположение, что идея Адорно о приоритете конструкции как закономерности, на которую художник полагается, не представляя себе последствий, берет начало в его знакомстве с композиционной техникой двенадцатитоновой музыки. В «Философии новой музыки» рациональность двенадцатитоновой техники предстает системой, «закрытой и в то же время непрозрачной для самой себя, а также гипостазирующей констелляции средств как непосредственные цель и закон... Закономерность, с которой она реализуется, одновременно является закономерностью, предписанной характеризующему ею материалу, но сама эта определенность не служит ни малейшему смыслу».<sup>18</sup>

Производство случайности через применение конструктивного принципа, если я не ошибаюсь, появляется в литературе позже, чем в музыке, а именно — в конкретной поэзии. Это связано со спецификой художественных медиа. Ничтожная роль семантического компонента в музыке ведет к тому,

что последняя оказывается ближе к формальной конструкции, чем к литературе. Целиком подчинить литературный материал внешнему по отношению к нему конструктивному закону возможно, только когда семантическое содержимое литературы в существенной мере отойдет на второй план. Однако следует подчеркнуть, что в силу исходных различий между этими медиа применение данной закономерности к литературному материалу обладает иным значением, нежели применение аналогичных конструктивных принципов к музыке.

#### 4. Понятие аллегории у Беньямина

Центральная задача теории авангарда — развить понятие неорганического произведения искусства. Приступить к выполнению этой задачи можно исходя из понятия аллегории у Беньямина, которое, как мы увидим, представляет собой богато структурированную категорию и охватывает такие эстетические аспекты авангардистского произведения, которые затрагивают как производство, так и воздействие. Известно, что Беньямин разработал это понятие, изучая литературу барокко;<sup>19</sup> но можно сказать, что адекватный себе предмет оно обретает лишь в авангардистском произведении. Другими словами, именно опыт обращения к произведениям авангарда позволил Беньямину не только разработать эту категорию, но и применить ее к литературе барокко — а не наоборот. В нашем случае имеет место аналогичная ситуация: раскрытие предмета в настоящем определяет толкование предыдущих этапов. Поэтому нет ничего противоестественного в попытке усмотреть в беньяминовском понятии аллегории теорию авангардистского (неорганического) произведения искусства; разумеется, при этом не будут разбираться момен-

ты, вытекающие из его применения к литературе барокко.<sup>20</sup> Тем не менее возникает вопрос, как же объяснить появление определенного типа произведения искусства (здесь — аллегорического) в эпохи, столь различные по своей социальной структуре. Явным заблуждением было бы трактовать этот вопрос как повод выискивать общественно-исторические сходства обеих эпох. Пришлось бы допустить, что одинаковые художественные формы необходимо имеют одинаковые социальные основания. Но это вовсе не так. Напротив, мы увидим, что хотя художественные формы и обязаны своим возникновением определенному социальному контексту, они ни в коем случае не привязаны к контексту своего возникновения или аналогичной ему социальной ситуации и, что важнее, способны в других социальных контекстах брать на себя другие функции. Анализ должен обращаться не к возможным аналогиям между первичным и вторичным контекстами, но к изменению функций художественной формы в обществе.

Если разложить понятие аллегории на составляющие части, получится следующая схема:

1. Аллегорист вырывает один элемент из тотальности жизненных связей. Он изолирует его и лишает функции. Поэтому аллегория во многом представляет собой фрагмент и тем самым противостоит органическому символу. «Образ в сфере аллегорической интуиции — фрагмент, руина... Ложная видимость целостности исчезает» (*Происхождение*, с. 183).

2. Аллегорист соединяет изолированные фрагменты реальности, тем самым создавая смысл. Смысл этот — заданный, он не выводится из первоначального контекста фрагментов.

3. Беньямин трактует деятельность аллегориста как выражение меланхолии. «Если предмет становится под взглядом меланхолии аллегоричным, если она превращает его в источ-

ник жизни, если он остается мертвым, но обеспеченным принадлежностью к вечности, то он оказывается полностью отданным на милость аллегористу. Это значит: с этого момента он совсем не в состоянии излучать какое-либо значение, какой-либо смысл; от значения ему достанется только то, чем его наделит аллегорист» (*Происхождение*, с. 192). То, как аллегорист обращается с вещами, подчиняется непрерывному чередованию причастности и пресыщения: «...углубленная причастность больного частному и малому сменяется разочарованным отбрасыванием опустошенной эмблемы» (*Происхождение*, с. 194).

4. Беньямин касается и области рецепции. Аллегория, будучи по своей сути фрагментом, изображает историю как упадок: «...в аллегории *facies hippocratica* [то есть лицо, отмеченное печатью смерти] истории простирается перед взором зрителя как окаменевший доисторический ландшафт» (*Происхождение*, с. 171).

Независимо от того, все ли приведенные здесь четыре элемента понятия аллегории применимы к анализу авангардистских произведений, можно с уверенностью сказать, что перед нами комплексная категория, которой суждено занять особенно высокое положение в иерархии категорий, описывающих произведения. Эта категория объединяет два производственно-эстетических понятия, одно из которых касается обращения с материалом (вырывание элементов из контекста), другое — построения произведения (сведение фрагментов воедино и смыслополагание) и толкования процесса производства и рецепции (меланхолия производителя, пессимистический взгляд реципиента на историю). В силу того, что беньяминовское понятие аллегории позволяет на аналитическом уровне разделить аспекты эстетики производства и воздействия и в то же время

мыслить их в единстве, оно вполне подошло бы на роль центральной категории в теории авангардистского произведения искусства. Однако благодаря нашей схеме все же видно, что аналитическая пригодность этой категории относится преимущественно к сфере производственной эстетики; в области же эстетики воздействия необходимы дополнения.

С точки зрения производственной эстетики, противопоставление органического и неорганического (авангардистского) произведения искусства опирается на то, что оба первых элемента бенъяминовского понятия аллегории соответствуют тому, что может пониматься под монтажом. Художник, создающий органическое произведение (в дальнейшем мы будем называть его классиком, не вводя при этом понятие классического произведения искусства), обращается с материалом как с чем-то живым и уважает его значение, возникшее из конкретных жизненных ситуаций. Для авангардиста же материал, напротив, лишь материал; его деятельность исходно заключается ни в чем ином, как в умерщвлении «жизни» этого материала, то есть в вырывании его из функционального контекста, наделяющего его значением. Если классик признает и уважает материал как носитель значения, авангардист видит в нем лишь пустой знак, которому только он способен придать значение. Соответственно, классик обращается с материалом как с некой цельностью, в то время как авангардист вырывает его из жизненной целостности, изолирует и фрагментирует.

Различие наблюдается не только в отношении к материалу, но и в построении произведения. Классик создает свое произведение с намерением дать живой образ целостности; эту цель он преследует даже тогда, когда ограничивает изображенный фрагмент действительности передачей мимолетного настроения. Авангардист же соединяет фрагменты с целью смысло-

полагания (при том что смысл вполне может заключаться и в указании на то, что смысла больше нет). Произведение уже не создается как органическое целое, а монтируется из фрагментов. (Об этом речь пойдет в следующем разделе.)

От рассмотренных до сих пор аспектов понятия аллегории, *описывающих* определенный прием, следует отличать те, что связаны с попыткой *толкования* таких приемов. Это происходит, когда Беньямин характеризует положение аллегориста как меланхолическое. Такое толкование нельзя просто так перенести с барокко на авангард, потому что прием определялся бы тогда лишь одним значением, и тем самым игнорировался бы тот факт, что в ходе истории своего применения один прием может принимать совершенно разные значения.<sup>21</sup> Однако в случае аллегорического приема кажется возможным указать на стратегию производителя, которую авангардист разделяет с барочным аллегористом. То, что Беньямин называет здесь меланхолией, является фиксацией на единичном, которая останется неудовлетворенной, потому что ей не соответствуют никакие общие понятия изображения действительности. Преданность единичному безнадежна, поскольку она связана с осознанием, что действительность — как нечто подлежащее оформлению — от человека ускользает. Похоже, что беньяминовское понятие меланхолии описывает умонастроение авангардиста, который, в отличие от эстетиста, больше не способен идеализировать свою социальную нефункциональность. Сюрреалистическое понятие *ennui* (односторонне переводимое как «скука») могло бы подкрепить подобную трактовку.<sup>22</sup>

Второе (рецептивно-эстетическое) толкование аллегории у Беньямина (согласно которому она изображает историю как историю естественную, а стало быть, как роковую историю упадка) также можно применить к искусству авангарда. Если

посмотреть на поведение сюрреалистического Я как на прототип авангардистского поведения, можно заметить, что общество здесь сводится к природе.<sup>23</sup> Сюрреалистическое Я пытается восстановить изначальность опыта, постулируя естественность созданного человеком мира. Однако это ограждает социальную реальность от мысли о возможных переменах. Сотворенная человеком история не столько превращается в природную историю, сколько застывает в образе природы. Большой город воспринимается как загадочная природа, в которой сюрреалист движется наподобие первобытного человека в природе реальной — движется в поисках смысла, который должен обнаружиться в уже данном. Вместо того чтобы углубиться в тайны создания человеком этой второй природы, он верит, что может извлечь смысл из феномена как такового. Несомненно, со времен барокко функции аллегории претерпели существенные изменения: барочному обесцениванию мира в пользу потустороннего противостоит в авангарде практически восторженное принятие этого мира; но углубленный анализ художественных методов показывает, что это принятие ненадежно и представляет собой выражение страха перед могуществом техники и таким устройством общества, которое радикально ограничивает свободу действий отдельного человека.

Изложенные толкования аллегорического приема не могут тем не менее претендовать на ту же значимость, что и понятия, раскрывающие сам прием — не могут потому, что, будучи толкованиями, они уже относятся к той области, где важен анализ конкретных произведений. Поэтому в дальнейшем мы попытаемся углубить противопоставление органического и неорганического произведения искусства, не обращаясь к категориям толкования. Органическое произведение искусства кажется произведением природы: «...в произведениях



прекрасного искусства мы должны как бы *видеть* природу, созная при этом, что перед нами произведение искусства», — пишет Кант (*Критика*, § 45, с. 180). Георг Лукач считает, что перед реалистом (в отличие от художника-авангардиста) стоит двойная задача: «...во-первых, идейно раскрыть и показать в художественных образах эти соотношения [то есть соотношения социальной реальности]; во-вторых (и эта вторая задача неразрывно связана с первой), художественными средствами сокрыть выработанные абстрактно связи — „снять“ абстрагирование».<sup>24</sup> «Сокрытием» Лукач называет здесь не что иное, как создание видимости естественности. Органическое произведение искусства пытается замаскировать факт своей сделанности. Другое дело авангардистское произведение искусства: оно позволяет угадать в себе искусственное образование, артефакт. В этом отношении монтаж может считаться основным принципом авангардистского искусства. «Смонтированное» произведение указывает на то, что оно составлено из фрагментов реальности; оно прорывает видимость целостности. Так, авангардистское стремление разрушить институт искусства парадоксальным образом реализуется в самом произведении искусства. Идея революционизации жизни через возвращение искусства в жизненную практику оборачивается революционизацией искусства.

Обозначенному различию соответствует также особый модус рецепции, задаваемый конструктивными принципами разных типов произведений. (Само собой, этот рецептивный модус не всегда будет совпадать с реальным способом рецепции отдельно взятого произведения.) Органическое произведение стремится к созданию целостного впечатления. Поскольку отдельные его элементы обладают значением лишь в отношении к целому, то, воспринятые по отдельности, они всегда ука-

зывают на целое данного произведения. В авангардистском произведении отдельным элементам, напротив, присуща большая степень самостоятельности, поэтому они как по отдельности, так и в группах могут прочитываться и толковаться без необходимости осмысления произведения в его целостности. Говорить о «целостности произведения» как о воплощении совокупности возможных смыслов применительно к авангардистскому произведению можно лишь отчасти.

## 5. Монтаж

Важно заранее пояснить, что категория монтажа вводится нами не с целью заменить понятие аллегории — она просто позволит точнее определить один из аспектов понятия аллегории. Монтаж предполагает фрагментацию действительности и описывает стадию создания произведения. Так как это понятие применяется не только к изобразительному искусству и литературе, но также и к кино, имеет смысл сразу уточнить, что оно означает в различных медиа.

Как известно, фильм складывается из последовательности кадров, которые, проносясь на большой скорости перед глазами зрителя, вызывают у него впечатление движения. Монтаж изображений является основополагающим *техническим приемом* кинематографа; речь идет не о специфически художественной технике, а о технике, которая задана определенным медиумом. И все же нельзя не заметить различий в ее использовании: совсем не одно и то же, снимается ли естественная последовательность движений, или же монтажом создаются движения искусственные (пример: прыжок каменного льва, составленный из кадров спящего, просыпающегося и подни-



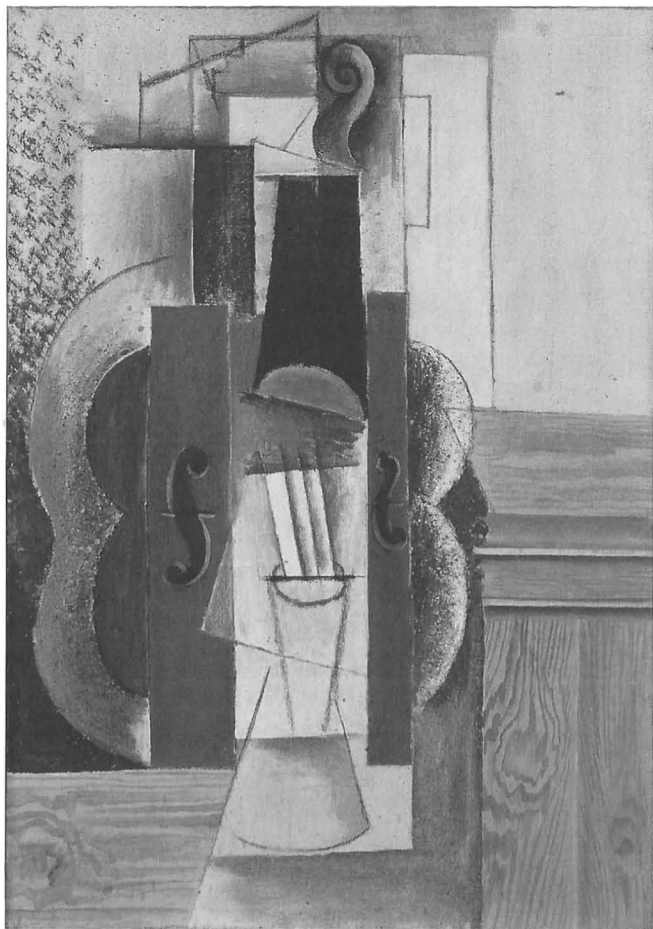
Предоставлено Succession Picasso и Художественным собранием земли Северный Рейн – Вестфалия.  
Фото Вальтера Клейна

Пабло Пикассо, Nature morte, 1912

мающегося мраморного льва в «Броненосце „Потемкине“»). В первом случае также «монтируются» отдельные кадры, но возникающий в фильме эффект лишь иллюзионистски воспроизводит естественную последовательность движений, тогда как во втором случае именно монтаж создает впечатление движения.<sup>25</sup>

Значит, в то время как в кинематографе монтаж является техническим приемом, заданным самим медиумом кино, в живописи он обладает статусом художественного принципа. Не случайно — если не считать *post festum* обнаруживаемых «предшественников» — монтаж исторически впервые возникает в связи с кубизмом, тем движением современной живописи, которое сознательнее всего разрушало установившуюся с эпохи Возрождения изобразительную систему. В папье-колле Пикассо или Брака, созданных накануне Первой мировой войны, мы всегда имеем дело с контрастом двух техник: «иллюзионизма» склеенных фрагментов реальности (куска плетенки, обоев) и «абстракции» кубистической техники, в которой выполнены изображения предметов. То, что это противопоставление составляет преобладающий интерес для обоих художников, видно по его наличию в картинах того же периода, в которых они отходят от техники монтажа.<sup>26</sup>

Пытаясь по первым монтажным картинам определить их желаемый эстетический эффект, следует действовать крайне осторожно. В наклеивании газетных вырезок на картины, несомненно, присутствует элемент провокации. Но нельзя его и переоценивать, потому что в целом фрагменты реальности продолжают подчиняться эстетической композиции картины, которая стремится уравновесить отдельные элементы (объем, цвета и т.д.). Пожалуй, исходный замысел здесь можно назвать сорванным: речь идет о разрушении органического произве-



Предоставлено Succession Picasso и Бернским музеем изобразительных искусств

Пабло Пикассо, «Скрипка на стене», 1913



Предоставлено [johnheartfield.com](http://johnheartfield.com)

Хартфилд, 1932

дения, направленного на отображение реальности, но все же не об оспаривании искусства вообще, как это было в историческом авангарде; напротив, создание эстетического объекта, который тем не менее избегает традиционных правил оценки, является здесь вполне намеренным.

Совершенно иной тип монтажа представляют собой фотомонтажи Хартфилда. В первую очередь это не эстетические объекты, а изображения, предназначенные для чтения. Хартфилд обратился к старой технике эмблемы и использовал ее политически. Эмблема соединяет изображение с двумя различными текстами: заголовком (*inscriptio*), часто зашифрованным, и более пространственным пояснением (*subscriptio*). Пример: Гитлер произносит речь, в груди виден пищевод из золотых монет; *inscriptio*: «Адольф — Сверхчеловек»; *subscriptio*: «Глотает золото — мелет чушь». Другой пример: плакат Социал-демократической партии Германии «Социализация на марше!»; на передний фон вмонтированы бойко шагающие господа-коммерсанты в цилиндрах и с зонтами, размером поменьше — пара военных, несущих знамя со свастикой; *inscriptio*: «Еще не проиграна Германия!»; *subscriptio*: «„Социализация на марше!“ — написали „социал“-демократы на плакате и тут же решили: социалисты будут расстреляны...».<sup>27</sup> Следует подчеркнуть ясность политического высказывания и антиэстетический аспект, характерные для монтажей Хартфилда. В некотором смысле фотомонтаж родствен кино — не только потому, что оба обращаются к фотографии, но и потому, что в обоих случаях факт монтажа делается незаметным или как минимум трудно-различимым. В этом фундаментальное отличие фотомонтажа от монтажа кубистов или Курта Швиттерса.

Конечно, высказанные замечания не претендуют даже на приблизительно полный разбор предмета (кубистического

Noch ist Deutschland nicht verloren!

# Die Sozialisierung marschiert!

Nur bei der Führung der Reichsregierung.

Größer als die politische Gefahr ist die wirtschaftliche Notlage unseres Landes.

Es lautet daher das erste Gebot: An die Arbeit! Nur sie kann uns retten. Jeder Streik bringt uns dem Untergang näher.

Wie in allen Verhandlungen mit den Vertretern der Arbeiter erklären heute: Gleich wie die politische ist und die wirtschaftliche Demokratie. Nur sie vermag alle unsere Wünsche zu erfüllen, die den völligen Untergang abwenden können. Wir wollen die wirtschaftliche Demokratie zu schaffen, nämlich:

einheitliche sozialistische  
freier Grund

die Organe der Wirtschaftsdemokratie ausbauen, über die die Arbeitgeber aus dem Ratgeber der Wirtschaftsdemokratie werden. So werden

Wirtschaftsdemokratie Grund

Wirtschaftsdemokratie Grund

Wirtschaftsdemokratie Grund

Wirtschaftsdemokratie Grund

Wirtschaftsdemokratie Grund

Wirtschaftsdemokratie Grund

„Die Sozialisierung marschiert“ haben „Social“ Demokraten planiert, und haben tüchtig beschossen; Sozialisten werden niedergestossen

Sieheun marschiert die Reaktion und keine können, wie zum Hehn, National-„Sozialisten“ (daß ich nicht lache), „Deutschland erwecke“

Umsonst! — Im Parteien der Niedertracht hat die Rechnung ohne den Wirt gemacht! Das deutsche Arbeiter wird erwecken und den Sozialismus zur Wirklichkeit machen!

Предоставлено johnheartfield.com

Хартфилд, 1932



коллажа, фотомонтажа Хартфилда) — мы лишь пытались обрисовать смысловой объем понятия монтажа. В рамках теории авангарда понятие не может использоваться в том значении, которое в него вкладывает кинематограф, потому что оно уже предзадано этим медиумом. Фотомонтаж не может служить отправной точкой наблюдений, так как занимает промежуточную позицию между монтажом в кино и монтажом в живописи и в нем зачастую стирается сам факт смонтированности. Теория авангарда должна исходить из понятия монтажа, подсказанного ранними кубистическими коллажами. От развиваемых начиная с Возрождения композиционных техник они отличаются внедрением в картину фрагментов реальности, то есть материалов, не обработанных художественным субъектом. Однако тем самым разрушается единство картины как суммы частей, объединенных субъективностью художника в единое целое. Выбор плетенки, которую Пикассо вклеивает в свою картину, может быть обусловлен композиционным замыслом; но в качестве плетенки она остается частью реальности, которая *tel quel*, без особых изменений, включается в картину. Это пробивает брешь в изобразительной системе, основанной на отображении действительности, а значит, на принципе, по которому художественный субъект должен добиться транспозиции реальности. Кубисты не довольствуются — как это несколько позже будет делать Дюшан — простым выставлением фрагмента реальности, но отказываются от целостной и тщательной проработки пространства картины как некоего континуума.<sup>28</sup>

Если не сводить принцип, оспаривающий принятую на протяжении веков композиционную технику, к экономии усилий,<sup>29</sup> то ценные указания для осмысления этого феномена можно обнаружить главным образом в размышлениях Адорно о значении монтажа для современного искусства. Адорно отмеча-

ет революционность нового приема (избитая метафора здесь к месту): «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 не-иллюзорные обломки эмпирии, признает это крушение и меняет свою функцию, ставя себе целью эстетическое воздействие» (ЭТ, с. 226). Органическое произведение искусства, изготовленное рукой человека, но притворяющееся природой, дает образное представление о примирении человека с природой. Оригинальность неорганического произведения, работающего с принципом монтажа, заключается, по мысли Адорно, в том, что оно больше не создает видимости такого примирения. Согласиться с этой мыслью Адорно можно, даже целиком не разделяя стоящую за ней философию.<sup>30</sup> Введение фрагментов реальности в произведение искусства коренным образом его изменяет. Художник не только отказывается от изображения образного целого, но и придает картине иной статус, потому что ее части теперь относятся к действительности не так, как это было характерно для органического произведения: они больше не отсылают в качестве знаков к действительности — они и *есть* действительность.

Вряд ли возможно приписывать художественному приему монтажа еще и политическое значение, как это делает Адорно. «Искусство хочет признать свое бессилие перед позднекапиталистической тотальностью и приступить к ее ликвидации» (ЭТ, с. 226). Этому противоречит не только тот факт, что кроме итальянских футуристов, о которых никак нельзя сказать, что они хотели ликвидировать капитализм, монтаж использовался и русскими авангардистами, работавшими в строящемся после Октябрьской революции социалистическом обществе. Припи-

сывание какой-либо технике жесткого значения в корне сомнительно. Адекватнее к делу подходит Блох, исходящий из того, что одна и та же техника может по-разному воздействовать в различных исторических контекстах. Так, он разделяет «монтаж непосредственный» (в позднем капитализме) и «монтаж опосредованный» (в социалистическом обществе).<sup>31</sup> Даже если конкретные определения, которые Блох дает феномену монтажа, оказываются порой размытыми, важно усвоить его мысль, что технике нельзя семантически приписать одно раз и навсегда причитающееся ей значение.

Следовательно, имеет смысл попытаться выделить среди определений Адорно такие, которые описывают этот феномен, не наделяя его жестким значением. Одним из таких определений монтажа будет следующее: «Отрицание синтеза становится принципом создания формы» (*ЭТ*, с. 226). С точки зрения эстетики производства отрицание синтеза выражает то, что с точки зрения эстетики воздействия обозначалось отказом от примирения. Если, проверяя положение Адорно, вновь обратиться к коллажам кубистов, то можно заметить, что, хотя в них виден конструктивный принцип, в них нельзя усмотреть синтез в смысле единства значения (вспомним вышеприведенное противопоставление «иллюзионизма» и «абстракции»).<sup>32</sup> При рассмотрении адорновской интерпретации отрицания синтеза как отрицания смысла (*ЭТ*, с. 226) нельзя забывать, что отказ от смысла представляет собой еще один тип смыслополагания. И автоматические тексты сюрреалистов, и «Парижский крестьянин» Арагона, и «Надя» Бретона могут считаться текстами, созданными под влиянием техники монтажа. Действительно, на поверхностном уровне автоматическим текстам присуще разрушение смысловых связей, но интерпретация, которая не довольствуется постижением логических связей, а исследует

приемы построения текста, вполне способна обнаружить относительно стабильное значение текста. То же можно сказать и о последовательности отдельных событий, которыми открывается «Надя» Бретона. Между ними не наблюдается нарративной взаимосвязи, при которой последнее происшествие предполагает по логике повествования предыдущие; но между событиями присутствует связь иного рода — все они следуют одной и той же структурной схеме. Говоря языком структурализма, перед нами взаимосвязь парадигматической, а не синтагматической природы. В то время как синтагматическая структурная схема (предложение) характеризуется тем, что она независимо от длины имеет свой конец, парадигматическая структурная схема (ряд) остается принципиально незавершенной. Это существенное различие обуславливает и два разных способа рецепции.<sup>33</sup>

Органическое произведение искусства построено по синтагматической структурной схеме; отдельные части и целое образуют диалектическое единство. Адекватное прочтение описывается герменевтическим кругом: понять части можно лишь исходя из целого, а целое — лишь исходя из частей. Это значит, что опережающее понимание целого направляет понимание частей и в то же время ими корректируется. Главной предпосылкой этого типа рецепции выступает допущение о необходимом соответствии между смыслом отдельных частей и смыслом целого.<sup>34</sup> Эта предпосылка отменяется неорганическим произведением искусства, и в этом заключается его решающее отличие от органического произведения. Части «эмансипируются» от тяготеющего над ними целого, в которое они должны включаться как необходимые составляющие. Но это значит, что части становятся необязательными. В автоматическом тексте, в котором образы нанизываются на одну нить,

некоторые из них могут отсутствовать, существенно не меняя самого текста. То же самое касается и изложенных в «Наде» событий. Мы не внесем в текст каких-либо существенных изменений, если добавим новые события того же типа или уберем имеющиеся. Допустимы и перестановки. Решающее значение имеют не события в их особенности, но лежащий в основе ряда этих событий конструктивный принцип.

Разумеется, все это существенно сказывается на рецепции. Реципиент авангардистского произведения узнает, что его метод усвоения духовных объективаций, сформированный с помощью органических произведений, не соответствует предмету. Авангардистское произведение не производит общего впечатления, делающего возможным толкование его смысла, а если такое впечатление и начнет складываться, то при обращении к отдельным частям оно не обретет ясности, потому что они больше не подчиняются замыслу произведения. Реципиент переживает подобный отказ от смысла как шок. Этого и добивается художник авангарда — в надежде, что подобное изъятие смысла укажет реципиенту на сомнительность его собственной жизненной практики и на необходимость ее изменить. Шок рассматривается как стимул к изменению поведения, он предстает средством, которым можно проломить эстетическую имманентность и инициировать перемены в жизненной практике реципиента.<sup>35</sup>

Проблематичность шока как желаемой реакции состоит в том, что его характер в общем остается размытым. Даже если предположить, что удалось пробить эстетическую имманентность, по-прежнему неизвестно, в какую сторону изменится поведение реципиента. Показательна в этом плане реакция публики на акции дадаистов — на их провокацию она отвечает слепой яростью.<sup>36</sup> Поведение реципиента в жизненной прак-

тике едва ли меняется. Поэтому имеет смысл задуматься, не укрепляет ли провокация уже существующие установки, давая им повод открыто проявиться?<sup>37</sup> Эстетика шока поднимает и другую проблему, а именно невозможность надолго закрепить этот эффект. Ничто не утрачивает своего эффекта быстрее шока, потому что это, в сущности, однократный опыт. При повторении он меняется коренным образом. Существует нечто вроде ожидаемого шока. К нему относится ожесточенная реакция публики на само появление дадаистов на сцене; публика была подготовлена к шоку соответствующими сообщениями в прессе, она его ожидала. Такой почти уже институционализированный шок меньше всего способен оказать воздействие на жизненную практику реципиента, — он «потребляется».

Остается только загадочность произведений, их сопротивление попыткам извлечь из них смысл. Если реципиент не желает просто так сдаваться или довольствоваться произвольными смыслами, закрепленными за отдельной частью произведения, то он должен пытаться понять эту загадочность авангардного произведения. Так он перейдет на другой уровень толкования. Вместо того чтобы и дальше по принципу герменевтического круга пытаться извлечь смысл из связи целого произведения и его частей, он приостановит поиски смысла и направит свое внимание на конструктивные принципы, определяющие построение произведения, чтобы найти в них ключ к загадочности изображения. Авангардное произведение вызывает разрыв в рецепции, аналогичный хрупкости изображения (его неорганичности). Между данным в шоке переживанием неудовлетворительности способа рецепции, сформированного на основе органических произведений искусства, и стремлением понять конструктивные принципы возникает разрыв — отказ от толкования смысла. Одна из решающих для развития искус-

ства перемен, которые повлек за собой исторический авангард, состоит в этом новом типе рецепции, вызванном авангардным произведением. Внимание реципиента направляется теперь не на смысл произведения, который постигается через чтение его частей, но на конструктивный принцип. Такой тип рецепции навязывается реципиенту, потому что часть, в органическом произведении необходимая (поскольку она содействует построению смысла целого), становится в авангардистском произведении простым наполнением структурной схемы.

Мы попытались генетически реконструировать взаимосвязь авангардистского произведения искусства и формальных методов искусствознания и литературоведения, представив ее как реакцию реципиента на авангардистские произведения, ускользящие от традиционных герменевтических подходов. В ходе этой реконструкции потребовалось выделить разрыв между формальными методами (направленными на приемы) и герменевтикой (нацеленной на толкование смысла). Однако не стоит полагать, будто такая реконструкция генетической взаимосвязи пытается закрепить определенные научные методы за определенными типами произведений: например, герменевтический метод — за органическим произведением, а формальный — за авангардистским. Подобное распределение противоречило бы представленному здесь рассуждению. Несмотря на то что авангардистское произведение искусства требует новых методов анализа, эти методы не ограничены в своем применении лишь произведениями авангарда, равно как и герменевтическая проблематика понимания смысла не исчезает просто так; напротив, коренные изменения предметной области ведут и к реструктуризации методов научного осмысления феномена искусства. Предполагается, что этот процесс перейдет от противопоставления формального и гер-

меневтического методов к их синтезу, в котором оба они будут сняты в гегелевском смысле слова. Мне кажется, к этому рубежу и подошло сегодня литературоведение.<sup>38</sup>

Условием возможности синтеза формальных и герменевтических приемов является допущение, что даже в авангардистском произведении высвобождение отдельных частей никогда не достигнет полной обособленности от целого. Даже там, где отрицание синтеза становится формообразующим принципом, должно быть представимо хотя бы хрупкое единство. Для рецепции это означает, что и авангардистское произведение может пониматься герменевтически (то есть как смысловое целое), с той только разницей, что единство вобрало в себя противоречие. Цельность произведения конституирует уже не гармония его составляющих, но противоречивое соотношение разнородных частей. После исторических авангардных движений нельзя ни заменить герменевтику методами формализма, ни продолжить применять ее в качестве интуитивного метода понимания — ее надо модифицировать в соответствии с новой общественной ситуацией. Формальные методы анализа произведений искусства обретают в рамках критической герменевтики все большее значение в той мере, в какой постулируемая традиционной герменевтикой подчиненность частей целому предстает интерпретационной схемой, обусловленной в конечном счете классической эстетикой. Критическая герменевтика заменит теорему о необходимом соответствии частей целому анализом противоречия между отдельными уровнями произведения и уже исходя из этого будет заключать о смысле целого.







## Глава IV

# Авангард и ангажированность

### 1. Спор между Адорно и Лукачем

Посвящать в теории авангарда целый раздел ангажированности оправданно лишь в том случае, если можно доказать, что авангард радикальным образом изменил значение политической ангажированности в искусстве и что содержание понятия ангажированности до и после исторического авангарда — не одно и то же. В этой главе мы попытаемся это продемонстрировать. Следовательно, обсуждение вопроса о том, необходимо ли в рамках теории авангарда говорить об ангажированности, неотделим от обсуждения самой этой проблемы.

До сих пор теория авангарда рассматривалась на двух уровнях — уровне интенции исторических авангардных движений и уровне описания авангардистского произведения. Интенция исторических авангардных движений определялась как разрушение института искусства, изолированного от жизненной практики. Значение этой интенции заключается не в том, чтобы действительно уничтожить институт искусства в буржуазном обществе и тем самым непосредственно перевести искусство в жизненную практику, но в том, чтобы сделать очевидной значимость института искусства для реального общественного воздействия отдельных произведений. Авангардистское про-

изведение определяется как неорганическое образование. В то время как в органическом произведении искусства конструктивный принцип управляет отдельными частями, связывая их в единое целое, в авангардистском произведении части обладают значительно большей самостоятельностью по отношению к целому; снижается их ценность как компонентов смысловой целостности и повышается — как относительно самостоятельных знаков.

Антагонизм органического и авангардистского произведения искусства лежит в основе теории авангарда как у Лукача, так и у Адорно. Что их все же отличает друг от друга, так это оценка. В то время как Лукач придерживается органического (в его терминологии, реалистического) произведения искусства как эстетической нормы и, исходя из нее, отвергает авангардистские произведения искусства как декадентские,<sup>1</sup> Адорно возводит авангардистское, неорганическое произведение в (пусть только и историческую) норму и с этой позиции рассматривает все современные усилия по созданию реалистического искусства в смысле Лукача как регресс.<sup>2</sup> В обоих случаях речь идет о теориях искусства, которые уже на теоретическом уровне формулируют ключевые положения. Разумеется, это не говорит о том, что Лукач и Адорно, подобно авторам нормативных поэтик Возрождения и барокко, установили всеобщие надысторические законы, по которым надо судить о конкретных произведениях искусства; их теории являются нормативными лишь в том смысле, в каком и эстетика Гегеля, которой оба теоретика по-разному обязаны, содержит в себе нормативный элемент. Гегель историзировал эстетику. Диалектика формы и содержания по-разному реализуется в символическом (то есть восточном), классическом (греческом) и романтическом (христианском) искусстве. Эта историзация все же не означает

для Гегеля, что романтическая форма искусства является вместе с тем и самой совершенной — напротив, достигнутое греческой классикой взаимопроникновение формы и материала он считает высшей точкой, связанной с определенной и вместе с тем неминуемо преходящей ступенью исторического развития мирового духа. Классическое совершенство, сущность которого состоит в том, «что духовное полностью пронизывает свое внешнее проявление»,<sup>3</sup> уже недостижимо для романтического произведения искусства, потому что «возвышение духа до самого себя» является основным принципом романтического искусства. Когда дух «уходит из внешней стихии в задушевное слияние с собою и полагает внешнюю реальность как некое несоразмерное ему существование», взаимопроникновение духовного и материального, достигнутое в классическом искусстве, распадается. Более того, Гегель даже предвосхищает «конечную точку романтического искусства», которую характеризует следующим образом: «...случайность как внешнего, так и внутреннего элемента и распадение этих сторон, вследствие чего само искусство устраняет себя» (Там же, с. 243). Вместе с романтической формой искусства к концу подходит искусство вообще, освобождая место более высоким формам сознания, а именно философии.<sup>4</sup>

Лукач заимствует существенные моменты гегелевской концепции. Гегелевское противопоставление классического и романтического искусства возвращается у него в виде антагонизма реалистического и авангардистского искусства. Как и Гегель, Лукач раскрывает этот антагонизм в рамках философии истории. Правда, последняя понимается у Лукача не как самодвижение мирового духа (который возвращается из внешнего мира к самому себе и тем самым разрушает возможность классической гармонии духа и чувственности),

а материалистически — как история буржуазного общества. Вместе с концом буржуазного освободительного движения, отмеченным Июньской революцией 1848 года, буржуа-интеллектуал также утрачивает способность отражать изменения буржуазного общества в тотальности реалистического произведения искусства. В натуралистическом погружении в детали и связанной с этим утрате общей перспективы намечается распад буржуазного реализма, достигающий пика в авангарде. Это развитие исторически необходимого упадка.<sup>5</sup> Лукач, с одной стороны, заимствует гегелевскую критику романтического искусства как явления исторически необходимого упадка, а с другой — гегелевскую концепцию, согласно которой органическое произведение искусства образует тип абсолютного совершенства, только реализацию такого типа он обнаруживает скорее в реалистических романах Гете, Бальзака и Стендаля, нежели в античном искусстве. Как бы то ни было, это указывает, что высшая точка в развитии искусства лежит для Лукача также в прошлом. Но, в отличие от Гегеля, он не полагает, что совершенство недостижимо в настоящем. Лукач не только утверждает, что великие реалистические авторы восходящей буржуазии служат образцами для социалистического реализма, но и, стремясь ослабить радикальность своей историко-философской конструкции (невозможность буржуазного реализма после 1848 или 1871 года), допускает существование буржуазного реализма и в XX веке.<sup>6</sup>

Адорно в этом пункте радикальнее: авангардистское произведение для него — единственно возможное подлинное выражение сегодняшнего состояния мира. Адорно также исходит из Гегеля, но наследует не его систему оценок (негативная оценка романтического искусства *versus* высокая оценка классического), которую Лукач перенес на современность. Адорно

берется завершить предпринятую Гегелем историзацию художественных форм, не отдавая приоритет ни одному из типов диалектики формы и содержания. В таком свете авангардистское произведение искусства предстает исторически необходимым выражением отчуждения в позднекапиталистическом обществе; неадекватно было бы судить о нем с точки зрения органической цельности классического или реалистического произведения. Может показаться, будто Адорно тем самым окончательно разрушает нормативную теорию. Но не трудно заметить, как нормативное посредством радикальной историзации вновь проникает в теорию и воздействует на нее не меньше, чем в случае Лукача.

Для Лукача авангард также является выражением отчуждения в позднекапиталистическом обществе, но для социалиста это оказывается еще и выражением слепоты буржуазной интеллигенции перед реальными историческими противниками, добивающимися социалистического переустройства этого общества. С этой политической перспективой Лукач связывает возможность существования реалистического искусства в современности. У Адорно этой политической перспективы нет. Поэтому авангардистское искусство становится для него единственным подлинным искусством в позднекапиталистическом обществе. Всякую попытку создать органически целостное произведение (Лукач называет его реалистическим) Адорно считает не только откатом с достигнутого уровня художественных техник,<sup>7</sup> но и подозрительной с идеологической точки зрения. Вместо того чтобы обнажать противоречия современного общества, органическое произведение, по мысли Адорно, одной своей формой продвигает иллюзию цельности мира, даже если прямо выраженное содержание преследует совсем другую цель.

То есть нет смысла решать, какой из двух подходов является «верным»; представленная здесь теория скорее стремится обосновать историчность самого этого спора. Для этого требуется показать, что предпосылки, из которых исходят оба автора, сегодня уже стали предметом истории — их нельзя перенять в чистом виде. Сформулируем это в качестве тезиса: изложенное разногласие между Лукачем и Адорно по поводу легитимности авангардистского искусства ограничивается областью художественных средств и связанным с ней изменением типа произведения (органическое и авангардистское произведение искусства). Однако никто из них не разбирает удара, нанесенного историческими авангардными движениями по институту искусства. Между тем в излагаемой здесь теории именно этот удар предстает решающим событием в развитии искусства в буржуазном обществе, прежде всего потому, что он выявил определяющую роль института искусства в воздействии отдельных произведений. Там, где значение вызванного историческим авангардом перелома в развитии искусства видится не в этом ударе по институту искусства, в центре рассмотрения оказывается вопрос формы (органическое и неорганическое произведение). Но если историческому авангарду удалось найти в институте искусства ключ к загадке эффективности или неэффективности искусства, то уже *никакая* форма *сама по себе* не может притязать ни на вечную, ни на временную значимость. Исторический авангард ликвидировал подобное притязание как таковое. Заявляя его повторно, Лукач и Адорно остаются преданными доавангардистскому периоду искусства, в котором смена стиля обуславливалась исторически.

Несомненно, Адорно выявил значение авангарда для эстетической теории современности; но при этом он настаивал исключительно на новом типе художественного произведения,



а не на возвращении искусства в жизненную практику, к которому стремились движения авангарда. Однако таким образом авангард становится единственным типом искусства, соответствующим духу времени.<sup>8</sup> Такая точка зрения верна в том, что масштабные замыслы авангарда действительно могут считаться провалившимися; неверна же потому, что этот провал не остался без последствий. Хотя исторические авангардные движения и не разрушили институт искусства, они, кажется, отменили возможность для какого-либо направления в искусстве претендовать на всеобщую значимость. Существование «реалистического» и «авангардистского» искусства сегодня неоспоримый факт. Значение вызванного историческим авангардом перелома в истории искусства заключается не в уничтожении института искусства, а в отмене возможности устанавливать имеющие законную силу эстетические нормы. Это сказывается на научном исследовании произведений искусства: нормативное рассмотрение сменяется функциональным анализом, предметом исследования которого выступает социальное воздействие (функция) произведения, возникающее в столкновении заложенных в произведении стимулов с социологически определяемой публикой внутри заданных институциональных рамок (института искусства).<sup>9</sup>

Пренебрежение институтом искусства у Лукача и Адорно следует рассматривать вкупе с другой особенностью, объединяющей обоих теоретиков, — отрицательным отношением к творчеству Брехта. У Лукача неприятие Брехта проявляется непосредственно в теоретическом подходе; произведения Брехта подпадают под вердикт, касающийся всех неорганических произведений. У Адорно это неприятие следует не напрямую из теоретических установок, но из побочного положения, согласно которому произведения искусства суть «бессознательная

историография исторических сущностей и бесчинств». <sup>10</sup> Там, где отношение между произведением и обуславливающим его обществом постулируется как отношение необходимым образом бессознательное, едва ли можно адекватно воспринять Брехта, пытавшегося с максимальной сознательностью придать форму этому отношению. <sup>11</sup>

Подведем итог: спор между Лукачем и Адорно, во многом продолжающий дебаты середины 1930-х годов вокруг экспрессионизма, венчается апорией; две, по собственному определению, материалистические теории искусства враждебно противостоят друг другу и исходят при этом из определенных политических позиций. Адорно, считающий, что поздний капитализм окончательно утвердился и исторический опыт опровергнул возложенные на социализм ожидания, понимает авангардистское искусство как радикальный протест, противящийся всякому примирению с существующим положением вещей, и тем самым как единственную исторически законную форму искусства. Лукач же, напротив, хотя и признает протестный характер авангардистского искусства, осуждает его за то, что этот протест остается абстрактным, лишенным исторической перспективы, слепым к реальным, противодействующим капитализму силам. Сходство этих двух подходов, которое не устраняет, но лишь обостряет апорию, заключается в том, что оба автора, исходя из собственных теорий, неспособны постичь самого значительного материалистического писателя современности — Брехта.

Эта ситуация подсказывает лишь один выход — сделать мерилом суждения теорию именно этого писателя-материалиста. И все же такое решение проблемы обнаруживает существенный недостаток: оно не позволяет *понять* творчество Брехта, которого нельзя одновременно сделать горизонтом суждения

и постичь в его особенности. Если делать Брехта мерилom того, что способна дать сегодня литература, то нельзя будет выносить суждения о самом Брехте, а вопрос, связаны ли решения, найденные им для определенных проблем, с эпохой своего возникновения, и вовсе нельзя будет поставить. Другими словами: желая осмыслить эпохальное значение Брехта, нельзя превращать его теорию в рамки исследования. Мое решение обозначенной апории сводится к тому, чтобы рассматривать исторические авангардные движения как перелом в развитии искусства в буржуазном обществе и исходя из этого строить теорию литературы. Творчество и теорию Брехта также следовало бы определить по отношению к этому переломному моменту. То есть следовало бы задаться вопросом: как Брехт соотносится с историческими авангардными движениями? До сих пор такой вопрос не ставился, с одной стороны, потому что Брехта считали авангардистом, с другой — потому что не было точного понятия исторических авангардных движений. Разумеется, здесь невозможно рассмотреть этот сложный вопрос во всем объеме, поэтому мы ограничимся отдельными замечаниями.

Брехт никогда не разделял нацеленности исторических авангардных движений на разрушение института искусства. Даже ранний Брехт, презиравший театр образованной буржуазии, не желал ликвидировать театр как таковой, а предлагал его кардинально изменить. Новую модель театра он обнаруживает в спорте, центральной категорией которого выступает удовольствие.<sup>12</sup> Ранний Брехт не только сохраняет центральную категорию классической эстетики, определяя искусство как самоцель. Он стремится не разрушить, а изменить институт театра — тем отчетливей дистанция, отделяющая его от представителей исторических авангардных движений. С последними его связывает, с одной стороны, концепция произведения,

в котором отдельные моменты обретают самостоятельность (что также выступает условием эффективности очуждения), с другой — внимание, которое он уделяет институту искусства. Но если авангардисты уверены, будто могут напрямую атаковать и разрушить этот институт, то Брехт развивает концепцию изменения функции театра и ориентируется на реальные возможности. Эти немногие замечания показывают, что теория авангарда позволяет поместить Брехта в контекст современного искусства и тем самым определить его особенность. Следовательно, есть основания полагать, что теория авангарда может помочь решить намеченную выше апорию материалистического литературоведения (между Лукачем и Адорно) иначе, нежели путем канонизации теории и художественной практики Брехта.

Выдвигаемое здесь положение касается, конечно, не только творчества Брехта, но и места политической ангажированности в искусстве вообще. Положение это таково: исторические авангардные движения коренным образом изменили место политической ангажированности в искусстве. В соответствии с предпринятым выше двойным определением авангарда (удар по институту искусства и становление неорганического типа произведения) рассматривать этот вопрос придется на обоих уровнях. Вне всякого сомнения, политико-моральная ангажированность существовала и до исторических авангардных движений; но эта ангажированность находится в напряженном отношении с произведением, в котором она артикулируется. Политико-моральные идеи, которые хочет высказать автор, в органическом произведении вынуждены подчиняться органичности целого. Это значит, хочет того автор или нет, что они становятся отдельными частями художественного целого, которое образуют. Ангажированным произведение может

получиться тогда лишь, когда сама ангажированность является объединительным принципом, пронизывающим все произведение, в том числе и его форму. Но это случается нечасто. Насколько сильно заданные традиции жанра противостоят ангажированному использованию, можно увидеть на примере трагедий Вольтера и поэзии свободы эпохи Реставрации. В органическом произведении искусства всегда существует опасность, что ангажированность останется внешней по отношению к цельности формы и содержания в произведении и разрушит его субстанцию. Основная часть критики ангажированного искусства приходится на этот уровень аргументации. Но следует обратить внимание на то, что такая аргументация может претендовать на значимость лишь при двух условиях: она касается исключительно органических произведений искусства, и ангажированность не сделана объединительным принципом произведения. Там, где удастся организовать произведение на основе ангажированности, политической тенденции грозит другая опасность — нейтрализация посредством института искусства. В контексте объектов, общей чертой которых выступает изолированность от жизненной практики, произведение, формирующее свою ангажированность по эстетическому закону органичности, обычно воспринимается как чисто художественный продукт. Институт искусства нейтрализует политическое содержание отдельного произведения.

Исторические авангардные движения указали на роль института искусства в воздействии отдельных произведений. Тем самым они сместили и постановку проблемы. Стало ясно, что общественное воздействие произведения нельзя просто оценивать по нему самому и что это воздействие во многом определяется институтом, в котором «работает» произведение. Рассуждения Брехта и Беньямина 1920-х и 1930-х годов

касательно изменения функции производственного аппарата<sup>13</sup> немислимы без авангардистских движений. Тем не менее здесь также следует остерегаться того, чтобы вместе со сформулированной Брехтом и Беньямином постановкой проблемы перенимать и предложенные ими решения этой проблемы и переносить их на современность, не учитывая их историчности.<sup>14</sup>

Развитие неорганического типа произведения искусства не менее важно для изменения проблемы ангажированности, чем удар по институту искусства. Если отдельная часть уже не обязательно подчиняется единому организующему принципу, то и вопрос о значимости политических смыслов в произведении следует ставить иначе. Они эстетически легитимны в авангардистском произведении даже по отдельности; их воздействие необязательно опосредовано целостностью конкретного произведения — его следует понимать как некую частность.<sup>15</sup> В авангардистском произведении отдельный знак отсылает в первую очередь не к целому произведения, а к действительности. Реципиент может воспринимать отдельный знак как важное с точки зрения жизненной практики высказывание или политическое наставление. Для ангажированности произведения это имеет существенные последствия. Там, где произведение больше не понимается как органическая целостность, отдельный политический мотив больше не подчиняется власти целого, а может быть действенным независимо от него. Авангардистский тип произведения открывает путь новому типу ангажированного искусства. Можно пойти дальше и сказать, что авангардистское произведение снимает старую дихотомию «чистого» и «политического» искусства. Не будет лишним пояснить, что же значит это утверждение. В адорновском смысле оно может означать, что сам структурный принцип неорганического уже содержит в себе момент эмансипации, так

как позволяет подорвать идеологию, все больше замыкающуюся в систему. С этой точки зрения авангард и ангажированность в конечном счете совпадают; но так как идентичность заключается исключительно в структурном принципе, это ведет к тому, что ангажированное искусство будет определяться лишь формально, а не содержательно. А отсюда один шаг до табуирования политических высказываний в авангардистском произведении. Снять дихотомию «чистого» и «политического» искусства можно и иначе. Вместо того чтобы объявлять авангардистский структурный принцип самого неорганического политическим высказыванием, следовало бы принять во внимание, что он допускает сосуществование политических и неполитических мотивов даже в рамках отдельно взятого произведения. Тем самым неорганическое произведение дает жизнь новому типу ангажированного искусства.<sup>16</sup>

Поскольку отдельные мотивы в авангардистском произведении обладают самостоятельностью, политический мотив также может воздействовать непосредственно; зритель может сопоставлять его с реальностью собственной жизни. Брехт разглядел и использовал эту возможность. В своем «Рабочем дневнике» он пишет: «В случае с аристотелевской композицией пьесы и соответствующей ей манерой игры... иллюзия зрителя относительно того, каким образом изображенные на сцене события разыгрываются в реальной жизни, питается тем, что исполнение фабулы образует абсолютное единое целое. Детали нельзя по отдельности сопоставить с соответствующими им частями в реальной жизни. Нельзя ничего „вырвать из контекста“, чтобы, к примеру, соотнести это с действительностью. Очуждающая манера игры устраняет эту проблему. Фабула разворачивается здесь прерывисто, единое целое состоит из самостоятельных частей, которые тут же можно —

и даже нужно — сопоставить с соответствующими процессами в реальности».<sup>17</sup> Брехт — авангардист в той мере, в какой тип авангардистского произведения искусства делает возможным новый тип политического искусства, освобождая отдельные части от власти целостности произведения. Из рассуждений Брехта становится ясно, что авангардистское произведение искусства хотя и не достигает цели исторического авангарда (то есть революционизации практической жизни), все же сохраняет в себе его интенцию. Пусть проект тотального возвращения искусства в жизненную практику и не удался, но произведение искусства все же вступило в новое отношение с реальностью. Не только последняя в своем конкретном многообразии проникает в произведение, но и само произведение больше не изолирует себя от нее. Тем не менее не следует забывать, что граница политического воздействия авангардистских произведений задается институтом искусства, по-прежнему составляющим в буржуазном обществе изолированную от практической жизни область.

## 2. Дополнительное замечание с учетом Гегеля

Мы увидели, что Гегель историзирует искусство, но не *понятие* искусства. Последнему он приписывает надысторическую значимость, несмотря на то что оно берет начало в греческом искусстве. Петер Сонди справедливо замечает: «В то время как у Гегеля все приходит в движение и у всего имеется свое особенное место в историческом развитии... само понятие искусства едва ли способно развиваться, так как оно создано по уникальному образцу греческого искусства».<sup>18</sup> И все же Гегель вполне осознавал несоразмерность этого понятия искусства произве-



дениям современной ему эпохи: «Если исходить из понятия подлинно идеальных художественных произведений, в которых, с одной стороны, дело идет о неслучайном и непреходящем содержании, а с другой стороны, о всецело соответствующем такому содержанию способе формообразования, то продукты творчества настоящей ступени не выдержат испытания».<sup>19</sup>

Вспомним, что для Гегеля уже романтическая форма искусства (охватывающая эпоху от Средневековья до современности Гегеля) есть разложение характерного для классического (греческого) искусства взаимопроникновения формы и содержания, разложение, вызванное открытием независимой субъективности.<sup>20</sup> Принципом романтического искусства выступает вызванное христианством «возвышение духа к себе» (*Эстетика*, II, с. 232). Дух больше не погружается в чувственное, как в форме классического искусства, но возвращается к самому себе и задает тем самым «внешнюю реальность как некое несоразмерное ему существование» (Там же). Развитие независимой субъективности связано, по Гегелю, со случайностью внешнего существования. Романтическое искусство поэтому является одновременно и искусством субъективного внутреннего, и искусством, изображающим мир явлений в его случайности: «Внешнее явление уже больше не может служить выражением внутреннего... Но именно поэтому романтическое искусство позволяет внешней стихии свободно развернуться и любому материалу, вплоть до цветов, деревьев и предметов самой обычной домашней утвари, беспрепятственно становиться объектом изображения даже в их природной случайности существования» (*Эстетика*, II, с. 241).

Романтическое искусство выступает у Гегеля продуктом разложения характерного для классического искусства взаимопроникновения духа и чувственности (внешнего явления). Кроме

того, в случае с романтическим искусством он выстраивает еще одну ступень разложения. Это разложение вызвано радикализацией определяющих романтическое искусство противоположностей внутреннего и внешней действительности. Искусство распадается на «субъективное подражание искусства существующему» (реализм детали) и «субъективный юмор». Так эстетическая теория Гегеля последовательно подводит к мысли о конце искусства, и при этом искусство понимается в смысле гегелевского классицизма — как совершенное взаимопроникновение формы и содержания.

Но Гегель вне рамок своей системы по меньшей мере наметил понятие постромантического искусства.<sup>21</sup> На примере голландской жанровой живописи он показывает, что интерес к предмету оборачивается интересом к искусству изображения. «Нас здесь должно привлекать не содержание и его реальность, но видимость, которая совершенно безразлична к предмету. Из сферы прекрасного выделяется и как бы фиксируется видимость как таковая, и искусство есть мастерство в изображении всех тайн углубляющейся в себя видимости внешних явлений» (*Эстетика*, II, с. 310). Гегель обрисовывает как раз то, что мы назвали выделением эстетического. Он недвусмысленно заявляет, «что субъективное мастерство и применение художественных средств сами возводятся до уровня объективных предметов художественных произведений» (*Эстетика*, II, с. 311). Это предвещает смещение диалектики формы и содержания в пользу формы, характерное для дальнейшего развития искусства.

Вывод касательно поставангардистского искусства, который мы сделали из крушения авангардистских замыслов и который констатирует легитимное сосуществование стилей и форм, ни один и ни одна из которых больше не могут претендовать

на главенствующий статус, — подобный вывод сформулирован уже Гегелем относительно искусства своей эпохи. «Мы достигли конца романтического искусства. Отличительная черта искусства нового времени состоит в том, что субъективность художника возвышается над своим материалом и созданием. Над ней больше не господствуют данные условия определенного круга содержания и формы. Художник всецело распоряжается и выбирает как содержание, так и способ его формирования» (*Эстетика*, II, с. 313). Гегель осмысляет развитие искусства с помощью понятийной пары «субъективность — внешний мир» (или «дух — чувственное»). Напротив, представленный здесь анализ основан на выделении общественных подсистем и приходит таким образом к антагонизму искусства и жизненной практики. Еще во втором десятилетии XIX века Гегелю удалось предсказать то, что окончательно наступит уже после краха исторического авангарда. Это показывает, что спекуляция является способом познания.

Эстетическая теория берет сегодня в качестве стандарта эстетику Адорно, историчность которой стала заметной. После того как развитие искусства вышло за пределы исторических авангардных движений, связанная с ними эстетическая теория (например, адорновская) оказывается столь же историчной, как и теория Лукача, признающая лишь органические произведения искусства. Абсолютная свобода распоряжения материалом и формами, характерная для поставангардистского искусства в буржуазном обществе, должна исследоваться на основе конкретного анализа произведений — как со стороны содержащихся в ней возможностей, так и со стороны трудностей, которые она представляет.

Допускает ли такое состояние доступности абсолютно всех традиций существование какой-либо эстетической теории

в том смысле, в каком существовали эстетические теории от Канта до Адорно, — вопрос спорный, поскольку лишь структурированность предметной области допускает ее научное осмысление. Если изобразительные возможности стали безграничными, то бесконечно усложняется не только подлинное изображение, но и его научный анализ. Мысль Адорно о том, что позднекапиталистическое общество стало до такой степени иррациональным,<sup>22</sup> что, возможно, уже не поддается теоретическому осмыслению, пожалуй, еще более справедлива для поставангардистского искусства.





## Послесловие ко второму изданию

Если, несмотря на оживленные дискуссии и отчасти резкие возражения, которые вызвала эта книга,<sup>1</sup> может показаться, что она осталась без изменений,<sup>2</sup> то это в первую очередь потому, что она соответствует историческому проблемному горизонту, сложившемуся после майских событий 1968 года и провала студенческих движений начала 1970-х.<sup>3</sup> Я не хочу поддаваться искушению и критиковать надежды тех, кто тогда (не имея социальной основы) считал, что может непосредственно продолжить революционный опыт, например, русского футуризма. На то тем меньше причин, поскольку чаяния тех, кто, как и я, ставил на возможность реализации «большей демократии» во всех сферах общественной жизни, не воплотились в жизнь. То же касается и вопроса *неограниченной* научной дискуссии. В дальнейшем я бы хотел сосредоточиться на том, чтобы поднять и обсудить некоторые проблемы, затрагиваемые критиками этой книги и не рассмотренные мной ранее.<sup>4</sup> Тезис о «функциональной неэффективности» искусства в буржуазном обществе (см. конец главы I, 2) был подвергнут справедливой критике. Ганс Зандерс, например, указал на то, что «социологически, для совокупной общественной системы институты не мыслимы иначе, как носители функций».<sup>5</sup> Действительно, моя формулировка может вызвать неверное толкование. Институт искусства препятствует тому, чтобы содержание произведений, требующих коренных перемен в обществе

(снятия отчуждения), имело практический эффект. Разумеется, это несколько не исключает, что искусство, в том виде, в каком оно институционализировано в обществе, может включать в свои задачи образование и стабилизацию субъекта и тем самым обладать конкретными функциями.

Вторая проблема, которая многократно затрагивалась в дискуссиях, касается центрального места эстетизма в историческом построении. Эстетизм понимается как логически необходимая предпосылка исторических авангардных движений, точнее, как то историческое место, в котором институциональная автономия добирается до содержательного уровня произведения. Возникает вопрос, не получил ли эстетизм непозволительно привилегированное положение в теоретическом построении<sup>6</sup> в ущерб противоположным течениям (натурализм, *littérature engagée*).<sup>7</sup> В ответ на это можно привести два аргумента: во-первых, следует различать между системным положением, которое эстетизм занимает в развитии искусства в буржуазном обществе, и эстетической или в отдельных случаях политической оценкой произведений этого движения. Как бы то ни было, я придерживаюсь мнения, что эстетизму принадлежит ключевая позиция, если речь идет о понимании того, что в нашем обществе называется «искусством»; из этого, однако, не следует никакого превознесения эстетической стороны произведений. Если оба момента совпадают в теории Адорно, это еще не значит, что они обязательно составляют единое целое. Как известно, Адорно не выявил в авангардных движениях разрыва с институтом искусства. Если же это сделать, то проявится не только институциональность института искусства, но и его *критикуемость*.

Следует подчеркнуть второй аспект: всякая исторически содержательная теория должна фиксировать развитие пред-



мета на опорных точках, чтобы можно было выстроить это развитие. Лукач, например, сделал веймарскую классику и реализм Бальзака и Стендаля историческим местом своего построения. К какому пониманию модернистской литературы это может привести, хорошо известно. Юрген Крефт (хотя и по другим причинам) также делает опорным пунктом своего построения тот уровень развития литературы, что был достигнут веймарским классицизмом; в результате эстетизм и авангард оказываются у него лишь «дефектными формами», обусловленными общественным давлением. Но даже попытка сконструировать развитие литературы и искусства в буржуазном обществе исходя из натурализма или сартровской концепции *littérature engagée* кажется мне малоперспективной, потому что так изначально исключались бы все те проблемы, которые идеалистическая эстетика обозначает как особенность эстетического. Именно критическое литературоведение не может пройти мимо этих проблем. Стратегии сопротивления или исключения здесь уже не имеют смысла, ведь, как известно, исключенное всегда возвращается с удвоенной силой.

В этой ситуации убедительным поначалу кажется предложение Ганса Зандерса: вместо того чтобы исходить из *исторического* построения, посмотреть на эстетизм и ангажированность как на «структурный диапазон возможностей искусства в буржуазном обществе». Однако за практическое применение этой концепции в исследовании придется заплатить высокую цену, потому что тогда место истории искусства в буржуазном обществе заменят лишь «случайные пограничные условия» (структура общественности, общесоциальная ситуация, групповые и классовые интересы), которые решают, «какой вариант доминирует в какой форме и в какой исторической ситуации». Но это будет объективистским подрывом герменевтической по-

становки проблемы, стремящейся пролить свет на современность.

Критика Гернхарда Гёбеля и предложенный им вариант решения проблемы ведут в аналогичном направлении. Ему в первую очередь важно различие между *автономным статусом* искусства (свобода по отношению к другим институтам, таким как государство и церковь) и *доктриной автономии*: «Литература уже должна обладать относительно автономным институциональным статусом, чтобы можно было выбирать между общественно-политической ангажированностью или „автономией“ (точнее, наверное, даже будет сказать *автономизмом*)».<sup>8</sup> Разумеется, имеет смысл различать между автономным статусом и доктриной автономии. Проблема заключается, однако, в том, чтобы отделить их друг от друга. Понятие института искусства тогда сжимается до пустого определения относительной независимости от других институтов, таких как государство и церковь. Но *в этом смысле* относительная автономия характеризует любой институт и не отличает исключительно институт искусства. Другими словами, в буржуазном обществе институт искусства был бы институтом без доктрины, подобно церкви без догмы, точнее, церкви, допускающей любое верование («автономизм» и «ангажированность» в равной мере). Это означало бы выхолащивание категории института, ведь литературная идеология, которая регламентирует взаимодействие с художественными произведениями и которую данная категория стремится охватить, оказалась бы низведена до вспомогательного элемента.<sup>9</sup>

В пользу определения института искусства в развитом буржуазном обществе, ставящего в центр рассмотрения нормативный аспект, говорит, как мне кажется, тот факт, что эстетическая теория, начиная с сочинений Канта и Шиллера,

становится теорией автономии искусства. Это распространяется и на Адорно. Разработанной эстетической теории ангажированного искусства, насколько мне известно, не существует. Показательно, что манифесты Золя и Сартра ограничиваются одним литературным жанром, давно противостоящим доктрине автономии, — романом. Оба случая доказывают, что все попытки альтернативной институционализации литературы (в этом вся суть) в основных моментах все так же подчиняются концепции автономии. Показательно в этом отношении колебание Золя между радикально деауратизированным представлением о писателе («писатель ныне — такой же труженик, как всякий другой, он собственным трудом зарабатывает на жизнь»),<sup>10</sup> которое соответствует его замыслу институционализации неавтономного понятия литературы, и ауратической концепцией писателя, к которой он характерным образом обращается там, где рассуждает об эстетической ценности.<sup>11</sup> Что касается Сартра, то в работе «Что такое литература?» он прибегает к устоявшемуся во французской традиции разделению поэзии и прозы, ограничивая прозой область применения своей теории ангажированности. Элементы эстетической теории ангажированной литературы обнаруживаются лишь у Брехта. Не стоит при этом забывать, что свою теорию Брехт формулирует уже после авангардистского удара по автономному статусу искусства. Поэтому на основании теории Брехта нельзя делать выводы об институционализации искусства в позднебуржуазном обществе. Тем не менее она может служить показателем возможностей ангажированного искусства после эпохи исторических авангардных движений.

В адрес изложенных выше замечаний критика не раз высказывала возражение, будто институциональные рамки здесь приравниваются к эстетической теории, в результате чего не-

дооценивается значение таких материальных институтов, как школа, университет, академии, музеи и т.д., для функционирования произведений искусства. Аргумент был бы справедлив, если бы эстетические теории были делом одних лишь философов. Что на деле совсем не так; сформулированные ими представления попадают через различные посреднические инстанции — школы, особенно гимназии, университеты, литературную критику, историю литературы (если назвать лишь некоторые из них) — в сознание производителей и реципиентов искусства, определяя таким образом обращение с отдельными произведениями.<sup>12</sup> Использование эстетических теорий напрашивается, потому что они демонстрируют господствующие представления об искусстве в его наиболее развитой форме. Если исходить из того, что искусство в развитом буржуазном обществе институционализировано в качестве идеологии, то и критика этого искусства должна обращаться к его наиболее развитой форме. Это вовсе не исключает исследования представлений об искусстве и литературе, к примеру, в рамках литературной историографии или литературной критики, но, напротив, требует их в качестве необходимого дополнения. Практическое указание для дальнейшего исследования, которое можно извлечь из предложенного здесь подхода — учитывать заложенное в понятии института искусства единство нормативных рамок производства и рецепции и избегать бессвязного сочетания построений от отдельных инстанций (школы, литературной критики и т.п.).<sup>13</sup>

На другом уровне расположилась критика, которая либо не соглашается с тезисом о крахе авангардных движений (точнее, предложенного ими возвращения искусства в жизненную практику), либо, как Буркхардт Линднер, связывает авангардистский проект снятия непосредственно с идеологией автономии и на

основании этого заключает, что его перенос «на категориальный уровень института искусства непременно ведет к утверждению традиционной автономии искусства» (*Antworten*, S. 92). Несомненно, интересен тезис Линднера, что снятие искусства уже заложено в доктрине автономии. В этой связи он приводит показательную цитату из Шиллера: «Если бы действительно случилось вдруг так, что политическое законодательство осуществлялось бы разумом, человек уважался бы как самоцель, закон взошел бы на престол, а основой государства стала бы истинная свобода, то я бы навсегда распрощался с музами и посвятил всю свою деятельность великолепнейшему из всех произведений искусств — монархии разума». Линднер истолковывает этот текст в том ключе, «что установление автономии эстетического изначально связано с проблемой снятия автономии».<sup>14</sup> Но возникает вопрос, не слишком ли это сближает Шиллера с авангардом. Ведь Шиллер пытается не снять художественную практику в политико-общественной, но оправдать отказ от политической практики, чтобы оправдать автономию искусства. В его аргументации сохраняется разделение обеих областей, взаимопроникновение которых было важно для авангарда.

Заимствование авангардистского притязания наукой, которое справедливо приписывает мне Линднер, невозможно без трансформации. Литературоведение не может ставить перед собой задачу перевести искусство в практическую жизнь, но вполне способно усвоить притязания авангарда в форме критики института искусства. Если верно, что отношения, регулирующие производство и восприятие художественных произведений в буржуазном обществе, носят идеологический характер, то терпеливая диалектическая критика этих отношений оказывается важной научной задачей.



# Примечания

## Предварительное замечание

- 1 *Bürger P.* Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur. Frankfurt: Athenäum, 1971. Не буду лишним раз подробно останавливаться на посвященных проблеме авангарда работах, которые я приводил во вступительной главе моей книги о сюрреализме. Упомяну лишь следующие: *Беньямин В.* Сюрреализм: последняя моментальная фотография европейской интеллигенции // Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб.: Симпозиум, 2004; *Адорно Т.В.* Оглядываясь на сюрреализм // Синий диван, № 8, 2006; *Enzensberger H.M.* Die Aporien der Avantgarde // Einzelheiten II. Poesie und Politik. Frankfurt: Suhrkamp, 1963; *Bohrer K.H.* Surrealismus und Terror oder die Aporien des Juste-milieu // Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror. München: Hanser, 1970.

## Введение

- 1 Текст был прочитан на съезде Германского союза романистов в Гейдельберге 4 октября 1973 года и затем опубликован под названием «За критическое литературоведение», см.: *Bürger P.* Für eine kritische Literaturwissenschaft // Neue Rundschau, Heft 3, 1974. В качестве примера разработанного здесь метода критического литературоведения можно

- указать на анализы, содержащиеся в книге: *Bürger P. Studien zur französischen Frühaufklärung*. Suhrkamp: Frankfurt, 1972 (см. особенно анализ «Удачливого крестьянина» Мариво).
- 2 О различении традиционной и критической науки см. одноименную статью в книге: *Horkheimer M. Traditionelle und kritische Theorie. Vier Aufsätze*. Frankfurt: Fischer, 1970.
  - 3 В качестве примера можно указать на интерпретацию, которую предлагает Г. Летен. Он критикует «Войцек» Бюхнера как «непродуктивный вид реализма» за «экзистенциалистскую безысходность», а отождествление с «героем, поднявшимся из массы бунтующих ткачей» в «Ткачах» Гауптмана считает педагогической целью обучения: *Lethen H. Zur Funktion der Literatur im Deutschunterricht an Oberschulen // Girnus W., Lethen H., Rothe F. (Hg.) Von der kritischen zur historisch-materialistischen Literaturwissenschaft. Vier Aufsätze*. Berlin: Oberbaumverlag, 1971. S. 108, 107.
  - 4 *Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики*. М.: Прогресс, 1988. С. 364. Далее цит. как: *Истина и метод*.
  - 5 *Habermas J. Zur Logik der Sozialwissenschaften. Materialien*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970. S. 283. Далее цит. как: *Logik der Sozialwiss.*
  - 6 Цит. по: *Habermas J. Erkenntnis und Interesse*. Frankfurt: Suhrkamp, 1968. S. 189. Как бы то ни было, это «творение», «делание» нельзя понимать в смысле неограниченных возможностей; напротив, следует обратить внимание на то, что конкретные обстоятельства ограничивают пространство реальных возможностей исторического действия.
  - 7 В дальнейшем см. также: *Bürger P. Ideologiekritik und Literaturwissenschaft // Bürger P. (Hg.) Vom Ästhetizismus zum*



Nouveau Roman. Versuche kritischer Literaturwissenschaft. Frankfurt: Athenäum, 1974.

- 8 Маркс К. К критике гегелевской философии права // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М.: ГИПЛ, 1955. Т. 1. С. 415.
- 9 Лукач Г. История и классовое сознание. Исследования по марксистской диалектике. М.: «Логос-Альтера», 2003. С. 157.
- 10 Чтобы избежать недопонимания, укажем, что предлагаемое здесь понятие функции не идентично этому же понятию у структуралистов. Если у них оно движется преимущественно к литературному горизонту ожидания, то у нас речь идет о реально-исторической ситуации реципиента, истолкованной с точки зрения норм.
- 11 Маркузе Г. Аффирмативный характер культуры // Критическая теория общества. Избранные работы по философии и социальной критике. М.: Астрель, 2011. С. 355.
- 12 См.: Marcuse H. Konterrevolution und Revolte. Frankfurt: Suhrkamp, 1973. S. 108 ff.
- 13 Ср.: Habermas J. Op. cit. S. 314 ff.
- 14 Здесь следует сослаться на работы Л. Альтюссера, заслуга которого заключается в том, что он значительно расширил наше понимание процессов производства теоретических знаний.

## Глава I

- 1 Адорно Т.В. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. С. 508.
- 2 Критику историзма см. у Х.-Г. Гадамера: «Наивность так называемого историзма состоит в том, что он воздерживается от такого рода рефлексии и, полагаясь на методо-

логизм своего подхода, забывает о своей собственной историчности» (Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. С. 354). См. также анализ Ранке у Х.Р. Яусса: *Jauss H.R. Geschichte der Kunst und Historie // Literaturgeschichte als Provokation.* Suhrkamp: Frankfurt, 1970. S. 222–226.

- 3 *Маркс К.* Экономические рукописи 1857–1859 годов // *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. М.: Издательство политической литературы, 1968. Т. 46. Ч. 1. С. 42. Далее цит. как: *Экономические рукописи.*
- 4 Используемое здесь понятие «движения исторического авангарда» относится прежде всего к дадаизму и раннему сюрреализму, но в той же мере и к русскому авангарду после Октябрьской революции. При всех, частью весомых, различиях, эти движения объединяет то обстоятельство, что они отвергают не отдельные художественные приемы предшествующего искусства, а само это искусство в целом, тем самым радикальным образом порывая с традицией. Кроме того, в своих самых крайних проявлениях они выступают в первую очередь против института искусства, каким он сложился в буржуазном обществе. С некоторыми оговорками, которые заслуживают отдельного рассмотрения, это касается также итальянского футуризма и немецкого экспрессионизма. Что касается кубизма, то он, хотя и не преследует тех же целей, ставит под вопрос господствующую с эпохи Возрождения изобразительную систему с ее центрально-перспективной композицией. Поэтому его можно причислить к движениям исторического авангарда, пусть он и не разделяет его основной тенденции (снятие искусства в жизненной практике). Понятие «движения исторического авангарда» отделяет их

ото всех неоавангардистских попыток, характерных для западноевропейского искусства 1950-х и 1960-х годов. Хотя неоавангардисты отчасти провозглашают те же цели, что и представители движений исторического авангарда, после крушения авангардистских замыслов уже нельзя всерьез требовать возвращения искусства в жизненную практику при существующем обществе. Если сегодня художник отправит на выставку печную трубу, то этим он никак не достигнет той интенсивности протеста, которой обладали реди-мейды Дюшана. Напротив, если дюшановский «Писсуар» стремится подорвать институт искусства (с его специфическими формами организации — музеями и выставками), то в случае с печной трубой художник требует, чтобы его «произведение» попало в музей. Получается, что авангардистский протест оборачивается своей противоположностью.

- 5 См.: Шкловский В. Искусство как прием // О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983.
- 6 Об исторической связи формализма и авангарда (точнее, русского футуризма) см.: Эрлих В. Русский формализм: история и теория. СПб.: Академический проект, 1996. О Шкловском см.: Lachmann R. Die 'Verfremdung' und das 'neue Sehen' bei Viktor Sklovskij // Poetica, Bd. 3, 1970. Интересное замечание К. Хватика о том, что существует «внутреннее обоснование тесной связи между структурализмом и авангардом, методологическое и теоретическое основание» (Chvatik K. Strukturalismus und Avantgarde. München: Hanser, 1970. S. 23), не получает, однако, в его книге дальнейшего развития. Кристина Поморска ограничивается перечислением сходств между футуризмом и формализмом: Pomorska K. Russian

Formalist Theory and its Poetic Ambiance. The Hague, Paris: Mouton, 1968.

- 7 Об этом см. важные рассуждения Альтюссера, еще практически не обсуждавшиеся в ФРГ, в главах 4 и 5 книги: *Althusser L., Balibar E. Lire le Capital*. Т. 1. Paris: Maspero, 1969. В немецком переводе: *Althusser L., Balibar E. Das Kapital lesen*. Bd. 1. Reinbeck: Rowohlt, 1972. О проблеме неодновременности отдельных категорий см. ниже в главе II, 3.
- 8 См.: *Plessner H. Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei // Diesseits der Utopie. Ausgewählte Beiträge zur Kultursoziologie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1974. S. 107, 118.
- 9 *Adorno T.W. Versuch über Wagner*. München, Zürich: Knauer, 1964. S. 135.
- 10 *Хабермас Ю. Проблема легитимации позднего капитализма*. М.: Праксис, 2010. С. 48.
- 11 Поспешная, не подкреплённая анализом предмета попытка объединить развитие искусства и развитие общества предпринята в следующей работе: *Tomberg F. Negation affirmativ. Zur ideologischen Funktion der modernen Kunst im Unterricht // Politische Ästhetik. Vorträge und Aufsätze*. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand, 1973. Томберг проводит аналогию между «всемирным бунтом против узколобых буржуазных господ» (самым «ярким симптомом» которого служит «бунт вьетнамского народа» против «североамериканского империализма») и концом «современного искусства». «Это знаменует конец эпохи так называемого современного искусства как искусства креативной субъективности и тотального отрицания социальной действительности. Там, где им еще продолжают заниматься,

оно неизбежно превратится в фарс. Искусство может оставаться подлинным, лишь становясь частью революционного процесса, — пусть даже поначалу ценой утраты формы» (Ibid. S. 59 f.). Здесь конец современного искусства — это моральный постулат, а не вывод из его развития. Когда в той же статье занятию современным искусством приписывается идеологическая функция (так как оно возникло из опыта «неизменности социальной структуры», то занятие им поддерживает эту иллюзию (Ibid. S. 58)), это противоречит утверждению о конце «эпохи так называемого современного искусства». В другой статье в том же сборнике выдвигается тезис об утрате искусством своей функции и делается следующий вывод: «Прекрасный мир, который должен быть теперь сотворен, есть не отраженное, но действительное общество» (Tomberg F. Über den gesellschaftlichen Gehalt ästhetischer Kategorien // Ibid. S. 89).

- 12 *Habermas J. Bewußtmachende und rettende Kritik — die Aktualität Walter Benjamins // Unselde S. (Hg.) Zur Aktualität Walter Benjamins. Frankfurt: Suhrkamp, 1972. S. 190.*
- 13 Хабермас определяет автономию как «независимость произведений искусства от внеположных искусству притязаний на его использование» (Ibid. S. 190); я предпочитаю говорить о притязаниях на его общественное использование, потому что тогда в определение не будет включаться определяемое.
- 14 См.: *Heitmann K. Der Immoralismus-Prozeß gegen die französische Literatur im 19. Jahrhundert. Bad Homburg, Berlin, Zürich: Gehlen, 1970.*
- 15 Понятие формальной определенности подразумевает здесь не то, что в искусстве форма является компонентом

высказывания, а определенность через форму общения, через институциональные рамки, в которых функционируют произведения искусства. То есть понятие употребляется здесь в том смысле, в каком Маркс говорит об определенности вещей через товарную форму.

- 16 Г. Маттенклотт намечает политическую критику главенства формального аспекта в эстетизме: «Форма является внедренным в политическую область фетишем, абсолютная содержательная неопределенность которого открывает путь любому идеологическому наполнению» (*Mattenklott G. Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George. München: Rogner & Bernhard, 1970. S. 227*). Эта критика верно отмечает политическую проблематику эстетизма, но она не замечает того факта, что именно в эстетизме искусство в буржуазном обществе начинает осознавать самое себя. Это видел Адорно: «Но есть нечто освободительное в том самосознании, которого достигает буржуазное искусство, когда начинает всерьез воспринимать себя как реальность, которой оно не является» (*Adorno T.W. Der Artist als Statthalter // Noten zur Literatur I. Frankfurt: Suhrkamp, 1963. S. 188*). О проблеме эстетизма см. также: *Seeba H.C. Kritik des ästhetischen Menschen. Hermeneutik und Moral in Hofmannsthals 'Der Tor und der Tod'. Bad Homburg, Berlin, Zürich: Gehlen, 1970*. Для Зебы актуальность эстетизма заключается в том, что «собственно „эстетический“ принцип фикциональных моделей, которые должны облегчать понимание реальности, но осложняют ее непосредственный, необразный опыт, ведет к той утрате реальности, от которой страдает уже Клаудио» (*Ibid. S. 180*). Недостаток этой пронизательной критики состоит в том,

что, противостоя «принципу фикциональных моделей» (которые вполне могут служить инструментом познания действительности), она прибегает к эстетистскому «непосредственному, необразному опыту». То есть одна черта эстетизма критикуется здесь посредством другой. Что касается утраты реальности, то, следуя таким авторам, как Гофмансталь, ее нужно считать не продуктом эстетической одержимости образами, а социально обусловленным поводом для последней. Другими словами, эстетическая критика Зебы во многом оказывается во власти того, что хочет критиковать. См. также: *Bürger P. Zur ästhetisierenden Wirklichkeitsdarstellung bei Proust, Valéry und Sartre // Bürger P. (Hg.) Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman. Versuche kritischer Literaturwissenschaft. Frankfurt: Athenäum, 1974.*

- 17 См.: *Jens W. Der Mensch und die Dinge. Die Revolution der deutschen Prosa // Statt einer Literaturgeschichte. Pfullingen: Neske, 1962.*
- 18 *Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Учение о подобии. Медиа-эстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. Далее цит. как: *Произведение искусства*. В связи с критикой беняминовского положения очень важно письмо Адорно к Беньямину от 18 марта 1936 года (напечатано в: *Adorno T.W. Über Walter Benjamin. Frankfurt: Suhrkamp, 1970*). С близких к Адорно позиций выступает Р. Тидеманн: *Tiedemann R. Studien zur Philosophie Walter Benjamins. Frankfurt: Suhrkamp, 1965. S. 87 ff.**
- 19 См.: *Lindner B. 'Natur-Geschichte' — Geschichtsphilosophie und Welterfahrung in Benjamins Schriften // Text + Kritik, № 31–32, Oktober 1971. S. 49 f.*

- 20 Беньямин здесь находится в контексте восторженного преклонения перед техникой, характерного в 1920-х годах как для либеральных интеллектуалов (подробнее об этом см.: *Lethen H. Neue Sachlichkeit 1924–1932. Stuttgart: Metzler, 1970. S. 58 ff.*), так и для русского революционного авангарда (пример: *Арватов Б. Искусство и производство. М.: Пролеткульт, 1926*).
- 21 Это объясняет, почему тезисы Беньямина могли восприниматься крайними левыми в качестве революционной теории искусства. См.: *Lethen H. Op. cit. S. 127–139*.
- 22 Как известно, продукты массовой литературы производятся авторскими коллективами на основе разделения труда и в соответствии с определенными, зависящими от аудитории производственными критериями.
- 23 За это Адорно начинает критиковать Беньямина; см. его статью, представляющую собой ответ на текст Беньямина: *Adorno T.W. Über den Fetischcharakter der Musik und die Regression des Hörens // Dissonanzen: Musik in der verwalteten Welt. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969*. См. также главу I, 2 книги: *Bürger C. Textanalyse als Ideologiekritik. Zur Rezeption zeitgenössischer Unterhaltungsliteratur. Frankfurt: Athenäum, 1973*.
- 24 *Брехт Б. Трехгрошовый процесс. Социологический эксперимент // Кино и время. Вып. 2. М.: Искусство, 1979. С. 222* (курсив — П.Б.; перевод исправлен).
- 25 Этим продиктованы трудности, с которыми сталкиваются сегодня попытки основать эстетическую теорию на понятии отражения. Они исторически обусловлены развитием искусства в буржуазном обществе, точнее, начавшимся с авангардом «ослаблением» изобразительной функции искусства. Попытку дать социологическое объ-



яснение современной живописи предпринимает Гелен (см.: *Gehlen A. Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei.* Frankfurt, Bonn: Athenäum, 1960). При всем том общественные условия возникновения современной живописи, которые указывает Гелен, остаются общими. Помимо изобретения фотографии он упоминает расширение жизненного пространства и конец союза живописи и естественных наук (*Ibid.* S. 40 ff.).

- 26 «А именно, когда с появлением первого действительно революционного репродуцирующего средства, фотографии (одновременно с возникновением социализма), искусство начинает ощущать приближение кризиса, который столетие спустя становится совершенно очевидным, оно в качестве ответной реакции выдвигает учение о *l'art pour l'art*, представляющее собой теологию искусства» (*Произведение искусства*, с. 200).
- 27 См. книгу Франкастеля, который на основании исследования искусства и техники делает следующие выводы: 1. «Нет никакого противоречия между развитием определенных форм современного искусства и проявлениями научной и технической активности современного общества»; 2. «Развитие искусств в настоящее время следует особому эстетическому принципу развития» (*Francastel P. Art et technique aux XIX et XX siècles.* Paris: Denoël, 1964. P. 221 f.).
- 28 См.: *Adorno T.W. George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel: 1891–1906 // Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft.* München: Deutscher Taschenbuch, 1963; *Adorno T.W. Der Artist als Statthalter.*

## Глава II

- 1 *Адорно Т.В.* Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. С. 5.
- 2 *Adorno T.W.* Versuch über Wagner. München, Zürich: Knauer, 1964. S. 88 f.
- 3 Я ссылаюсь на следующие статьи: *Müller M.* Künstlerische und materielle Produktion. Zur Autonomie der Kunst in der italienischen Renaissance; *Bredenkamp H.* Autonomie und Askese; *Hinz B.* Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs; все они вышли в сборнике: *Müller M. (Hg.)* Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie. Frankfurt: Suhrkamp, 1972 (далее цит. как: *Autonomie der Kunst*). Ниже я также ссылаюсь на работы: *Winckler L.* Entstehung und Funktion des literarischen Marktes // Kulturwarenproduktion. Aufsätze zur Literatur- und Sprachsoziologie. Frankfurt: Suhrkamp, 1973; *Warneken B.J.* Autonomie und Indienstnahme. Zu ihrer Beziehung in der Literatur der bürgerlichen Gesellschaft // *Goth J. (Hg.)* Rhetorik, Ästhetik, Ideologie. Aspekte einer kritischen Kulturwissenschaft. Stuttgart: Metzler, 1973.
- 4 Аналогичную интерпретацию буржуазного искусства еще в 1920-е годы давал русский авангардист Б. Арватов: «В то время как вся техника капиталистического общества строится на ее высших, последних достижениях и является техникой массовой продукции (индустрия, радио, транспорт, газета, научная лаборатория и т.п.), — буржуазное искусство продолжает оставаться принципиально-ремесленным и, благодаря этому, вынуждается к обособлению из общесоциальной практики человечества в область чистой эстетики... Мастер-одиночка — вот единственный тип художника в капиталистическом обществе, тип специалиста

по „чистому“ искусству, работающего вне непосредственно-утилитарной практики, так как последняя базируется на механизированной технике. Отсюда — иллюзия самоцельности искусства; отсюда — все его буржуазные фетиши» (Арватов Б. Искусство и производство. М.: Пролеткульт, 1926. С. 95).

- 5 Krauss W. Über die Träger der klassischen Gesinnung im 17. Jahrhundert // *Gesammelte Aufsätze zur Literatur und Sprachwissenschaft*. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1949. Статья опирается на важную работу Э. Ауэрбаха: *Auerbach E. La Cour et la ville // Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*. Bern: A. Francke, 1951.
- 6 Hauser A. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München: Beck, 1967. S. 318 f. Далее цит. как: *Hauser*.
- 7 Беньямин В. О понятии истории // *Учение о подобию. Медиаэстетические произведения*. М.: РГГУ, 2012. С. 241.
- 8 Здесь не идет в счет искусство, целиком интегрированное в ритуал, так как оно даже не существует в качестве особой сферы. Произведение искусства здесь *есть* часть ритуала. В счет идет лишь искусство, ставшее (относительно) автономным. Таким образом, автономия искусства является вместе с тем и предпосылкой дальнейшей гетерономии. Товарная эстетика предполагает автономное искусство.
- 9 Kuhn H. *Ästhetik // Killy W., Friedrich W.-H. (Hg.) Das Fischer Lexikon. Literatur 2/1*. Frankfurt: Fischer, 1965. S. 52 f.
- 10 Ibid.
- 11 Кант И. *Критика способности суждения // Собрание сочинений в 8-ми т. М.: Чоро, 1994. Т. 5. Далее цит. как: Критика*.
- 12 В аргументации Канта этот момент гораздо весомее антифеодалного. Варнекен доказал это на примере кан-

товского замечания о том, что застольная музыка пусть и приятна, но не может притязать на то, чтобы быть прекрасной (*Критика*, § 44, с. 146). См.: *Warneken B.J.* Op. cit. S. 85.

- 13 *Шиллер Ф.* Письма об эстетическом воспитании человека // *Собрание сочинений.* Москва: Гослитиздат, 1957. Т. 6. С. 262. Далее цит. как: *Об эстет. воспит.*
- 14 См. недавнюю работу: *Warning R.* Ritus, Mythos und geistliches Spiel // *Fuhrmann M.* (Hg.) *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption.* München: Fink, 1971.
- 15 Как известно, еще Гегель говорил о романе как «современной буржуазной эпопее» (*Гегель Г.В.Ф.* *Эстетика.* В 4-х т. М.: Искусство, 1971. Т. 3. С. 474).
- 16 О проблеме ошибочного снятия дистанции между искусством и жизненной практикой см. § 18 книги: *Habermas J.* *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft.* Neuwied, Berlin: Luchterhand, 1968. S. 176 ff.
- 17 См.: *Bürger P.* Funktion und Bedeutung der 'orgueil' bei Paul Valéry // *Romanistisches Jahrbuch*, Bd. 16, 1965.
- 18 Примеры неоавангардных произведений в изобразительном искусстве см. в выставочном каталоге: *Adriani G.* (Hg.) *Sammlung Cremer, Europäische Avantgarder 1950–1970.* Tübingen: Kunsthalle, 1973. О проблеме неоавангарда см. также главу III, 1 настоящей книги.
- 19 *Tzara T.* Pour faire un Poème dadaïste // *Lampisteries précédées des sept manifestes dada.* Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1963. P. 64; *Бретон А.* Манифест сюрреализма // *Андреев Л.* (ред.) *Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века.* М.: Прогресс, 1986.

- 20 О сюрреалистической концепции группы и коллективных опытах, которые разрабатывали и частично реализовали сюрреалисты, см.: *Lenk E. Der springende Narziß. André Bretons poetischer Materialismus. München: Rogner & Bernhard, 1971. S. 57 ff., 73 f.*
- 21 Имеет смысл изучить, насколько после Октябрьской революции в изменившихся социальных условиях русские авангардисты смогли осуществить проект возвращения искусства в жизненную практику. Как Б. Арватов, так и С. Третьяков, переворачивая сложившееся в буржуазном обществе понятие искусства, определяют его как общественно полезную деятельность: «Радость превращения сырого материала в некоторую общественно-полезную форму, сопровождаемая умением и напряженным поиском наиболее целесообразной формы — вот, чем должно было бы стать это „Искусство всем“» (*Третьяков С. Искусство в революции и революция в искусстве // Горн, № 8, 1923. С. 116*). «Базируясь на общей со всеми прочими областями жизни технике, художник проникнется идеей целесообразности, будет обрабатывать материалы не в угоду субъективным вкусам, а согласно объективным задачам производства» (*Арватов Б. Указ. соч. С. 100*). Кроме того, исходя из теории авангарда и опираясь на конкретные исследования, имело бы смысл разобрать проблему того, какое место (и с какими последствиями для субъектов художественного творчества) институт искусства занимает в обществе социалистических стран по сравнению с буржуазным обществом.
- 22 В этой связи см.: *Bürger C. Textanalyse als Ideologiekritik. Zur Rezeption zeitgenössischer Unterhaltungsliteratur. Frankfurt: Athenäum, 1973.*

- 23 См.: *Haug W.F. Kritik der Warenästhetik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1971.

### Глава III

- 1 *Bubner R. Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik // Neue Hefte für Philosophie, № 5, 1973. S. 49.*
- 2 Как известно, эстетика Канта исходит из определения не произведения искусства, а эстетического суждения. Но для такой теории категория произведения не является центральной; напротив, в круг своих размышлений Кант может включать и прекрасное в природе, которая не обладает характером произведения, так как не создана человеком.
- 3 *Адорно Т.В. Философия новой музыки*. М.: Логос, 2001. С. 78.
- 4 *Адорно Т.В. Эстетическая теория*. М.: Республика, 2001. С. 229. Далее цит. как: *ЭТ*.
- 5 См. показанную в Брюсселе и других городах выставку «Метаморфозы вещей. Искусство и антиискусство 1910–1970» (Брюссель, 1971).
- 6 См.: *Damus M. Funktionen der bildenden Kunst im Spätkapitalismus. Untersucht anhand der 'avantgardistischen' Kunst der sechziger Jahre*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch, 1973. Автор пытается разработать аффирмативную функцию неоавангардистского искусства. К примеру: «Поп-арт... который в выборе своего объекта, в выборе цвета и способе исполнения, как кажется, связан с жизнью американских мегаполисов теснее любого другого искусства до него, на выставке, так сказать, рекламирует комиксы, кинозвезд, электрические стулья, ванные комнаты,

автомобили и аварии, инструменты и всевозможные продукты питания — рекламирует рекламу» (Ibid. S. 76 ff.). У Дамуса отсутствует понятие исторического авангарда, из-за чего он склонен пренебрегать разногласиями между дадаистами и сюрреалистами, с одной стороны, и искусством неоавангарда 1960-х годов, с другой.

- 7 К примеру, явно ссылаясь на требование Бретона практиковать поэзию, Гизела Дишнер формулирует интенции конкретной поэзии следующим образом: «Произведение же конкретного искусства стремится к этому утопическому состоянию — к своему снятию в конкретной действительности» (*Dischner G. Konkrete Kunst und Gesellschaft // Konkrete Poesie. Text + Kritik, № 25, Januar 1970. S. 41*).
- 8 Со значением, которым наделяется здесь авангард, соглашаются далеко не все исследователи. В «Структуре современной лирики» Гуго Фридриха 1956 года — книге, притязающей на статус теории современной поэзии — дадаизм, к примеру, не рассматривается вовсе; лишь в новом дополненном издании можно прочесть в хронологической таблице: «1916 — Основание дадаизма в Цюрихе» (*Friedrich H. Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Hamburg: Rowohlt, 1968. S. 288*). О сюрреализме узнаем: «Сюрреалисты могут заинтересовать лишь своими программами, в которых с помощью полунаучного снаряжения подтверждаются результаты поэтических экспериментов после Рембо. Вот несколько пунктов: человек способен расширить до бесконечности свои авантюры в хаосе бессознательного; душевнобольной не менее „гениален“ в изготовлении сверхдействительности, чем поэт; поэзия — неведомый диктат из бессознательного. Убеди-

тельная подмена творчества разрушением. Здесь трудно ожидать качественной поэзии. Выдающиеся лирики, обычно причисляемые к сюрреалистам, например Арагон или Элюар, вряд ли чем-либо обязаны таким программам, скорее общему стилистическому прессингу, который после Рембо сделал лирику языком алогического» (Фридрих Г. Структура современной лирики. От Бодлера до середины двадцатого столетия. М.: Языки славянских культур, 2010. С. 239–240). Прежде всего стоит отметить, что у настоящей работы иной ракурс, нежели у работы Фридриха: я стремлюсь понять исторический перелом в развитии феномена искусства в буржуазном обществе, а Фридриха интересует «качественная поэзия». Важно другое: нельзя обсуждать структурное единство поэзии от Бодлера до Бенна, исходя из понятия структуры, которое предлагает Фридрих, так как проблематично само это понятие. Дело здесь не в самом слове «структура» (в приведенной цитате Фридрих говорит, например, о «стилистическом пресинге»), не в том, что такое использование этого понятия отклоняется от его использования в структурализме, получившем известность в Германии лишь позже, а в научном подходе. Он характеризуется тем, что под понятием структуры Фридрих объединяет совершенно разнородные явления: поэтические приемы (например, техника смещений), содержание высказывания (например, одиночество и страх) и поэтологические теории поэтов (например, магия языка). Единство этих различных областей устанавливается с помощью понятия структуры. Но говорить о структуре можно лишь там, где связываются категории одного порядка. Остается вопрос, не сформировались ли художественные техники авангарда целиком



уже у Рембо? Вопрос затрагивает проблему «предшественников». Ввиду нарративной структуры исторического изложения установить их можно лишь *post festum*. Лишь после того, как прижились и утвердились определенные (не все) приемы, используемые Рембо, можно говорить о нем как «предшественнике» авангарда. Иными словами: лишь через авангард Рембо обрел то значение, которое ему сегодня по праву приписывают.

- 9 Под «модерном» Адорно понимает искусство после Бодлера. Понятие охватывает все, что непосредственно предшествовало авангардным движениям, сам авангард и неоавангард. Если я пытаюсь осмыслить авангард как исторически определяемый феномен, то Адорно исходит из единства современного искусства (искусства «модерна») как единственного легитимного искусства современности. На основе истории понятия «современный» и его противоположностей Х.Р. Яусс набросал историю опыта смены эпох от поздней античности до Бодлера, см.: *Jauß H.R. Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität // Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.*
- 10 Адорно Т.В. Что значит «проработка прошлого» // Неприкосновенный запас, № 40–41, 2005. С. 37–38.
- 11 О *nouveauté* в трагикомедии см.: *Bürger P. Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater um 1630. Eine wirkungsästhetische Analyse. Frankfurt: Athenäum, 1971. S. 48–56.*
- 12 Об этом см.: *Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.*
- 13 *Adorno T.W. Thesen über Tradition // Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Frankfurt: Suhrkamp, 1967. S. 33.*

- 14 В отличие от постоянного изменения отдельных изобразительных *средств*, которое сказывается на развитии искусства, изменение изобразительной *системы* (даже если оно занимает продолжительный период времени) является историческим событием, ведущим к коренным преобразованиям. Подобное изменение изобразительной системы исследовал П. Франкастель (*Francastel P. Etudes de sociologie de l'art*. Paris: Denoël, 1970). В живописи XV века сложилась изобразительная система, для которой характерны центральная перспектива и однородная организация пространства картины. В то время как различная величина персонажей на средневековой картине указывает на их различное *значение*, начиная с Возрождения она показывает их положение в пространстве в соответствии с евклидовой геометрией. Если средневековая картина объединяет в себе несколько сцен и даже способна рассказать целую историю, то в эпоху Возрождения пространство картины представляется однородным, и его цель — показать лишь одно событие. Эта изобразительная система, намеченная здесь лишь схематически, господствовала в западноевропейском искусстве на протяжении пяти столетий. В начале XX века она утрачивает свою неопровержимость. Уже у Сезанна центральная перспектива обладает не тем значением, каким она обладала еще у импрессионистов, державшихся за центральную перспективу, несмотря на разложение формы. Таким образом, универсальность традиционной изобразительной системы была нарушена.
- 15 Совершенно логично, что сознательные неоавангардисты стремятся обосновать политические притязания, которые они связывают со своей продукцией, посредством

аргументации в духе Адорно. Так, один из представителей конкретной поэзии Крис Беццель заявляет, «что революционным является не тот писатель, который придумывает семантически-поэтические фразы, имеющие содержанием и целью необходимую революцию, но тот, кто поэтическими средствами революционизирует поэзию как модель самой революции... искусственно созданное отчуждение искусства от репрессивной действительности служит великой движущей силой. Она диалектична, поскольку приводит в движение эстетическое отчуждение от реального» (*Bezzel C. dichtung und revolution // Konkrete Poesie. Text + Kritik, № 25, Januar 1970. S. 35 f.*). Сам Адорно, несомненно, более скептичен относительно «великой движущей силы» неоавангардного искусства. В «Эстетической теории», как мы видели, встречаются пассажи, в которых признается тотальная амбивалентность таких произведений и вместе с тем открывается возможность их критики.

- 16 *Köhler E. Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit. München: Fink, 1973. S. 81* (также см. главу 3).
- 17 О значении предустановки как категории производственной эстетики см.: *Bürger P. Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur. Frankfurt: Athenäum, 1971. S. 154 ff.* Далее там же см. анализ «Парижского крестьянина» Арагона.
- 18 *Адорно Т.В. Философия новой музыки. С. 128.*
- 19 *Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. М.: Аграф, 2002. С. 163–251.* Далее цит. как: *Происхождение.*
- 20 Я уже использовал беньяминовское понятие аллегории для толкования поэзии Бретона, см. главу 11 книги:

Bürger P. Op. cit. S. 174 ff. Г. Лукач, насколько я знаю, первым указал на то, что беньяминовское понятие аллегории применимо к произведениям авангарда (*Lukács G. Die weltanschaulichen Grundlagen des Avantgardeismus // Wider den mißverstandenen Realismus. Hamburg: Claassen, 1958. S. 41 ff.*). На то, что исследование Беньямина возникло из желания понять литературу своего времени, указывает не только отсылка к экспрессионизму во введении (*Происхождение*, с. 38–39), но и сама Ася Лацис: «Во-вторых, сказал он, его исследование — не просто академический труд, оно непосредственно связано с актуальными проблемами современной литературы. Он подчеркнул, что в своей работе рассматривает барочную драму с ее поисками формального языка как явление, аналогичное экспрессионизму. Поэтому, по его словам, он столь подробно разбирает проблематику аллегории, эмблемы и ритуала» (*Lacis A. Revolutionär im Beruf. München: Rogner & Bernhard, 1971. S. 44*).

- 21 О проблеме «семантизации литературных приемов» см.: *Günther H. Funktionsanalyse der Literatur // Kolbe J. (Hg.) Neue Ansichten einer künftigen Germanistik. München: Hanser, 1973. S. 179 ff.*
- 22 Поведение сюрреалистического Я, каким показывает его Арагон в «Парижском крестьянине», определяется нежеланием подчиняться давлению общественного порядка. Утрата возможности практической деятельности, вызванная отсутствием социального положения, приводит к возникновению вакуума — *ennui*, скуки. Последняя не была для сюрреалистов чем-то отрицательным, а напротив, выступала решающим условием преобразования повседневной реальности, которого они добивались.

- 23 Очень жаль, что в работе Гизелы Штайнвакс (*Steinwachs G. Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur. Neuwied, Berlin: Luchterhand, 1971. S. 71 ff.*), которая дает верное обозначение самого феномена, отсутствуют описательные категории, позволяющие точно его раскрыть.
- 24 Лукач Г. Спор идет о реализме // Интернациональная литература, № 12, 1938. С. 178 (перевод исправлен).
- 25 О проблеме монтажа в кинематографе см.: Пудовкин В. О монтаже // Собрание сочинений в 3-х т. М.: Искусство, 1974. Т. 1; Эйзенштейн С. Драматургия формы // Монтаж. М.: Музей кино, 2000.
- 26 См., например, «Скрипку» (1913) Пикассо в Бернском музее изобразительных искусств.
- 27 *Arbeitsgruppe Heartfield (Hg.) John Heartfield Dokumentation. Berlin: Neue Gesellschaft für bildende Kunst 1969/1970. S. 43, 31.*
- 28 Й. Виссманн, дающий полезный обзор применения техники коллажа в современной живописи, характеризует влияние кубистического коллажа следующим образом: «отсылающие к реальности части» берут на себя задачу «сделать изобразительные знаки, утратившие свою предметность, доступными для понимания наблюдателя». В этом нет стремления к иллюзионизму в традиционном смысле слова; «вместо этого достигается отчуждение, специфическим образом играющее с противопоставлением искусства и реальности», а разрешить противоречия между написанным и реальным предоставлено наблюдателю (*Wissmann J. Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk // Iser W. (Hg.) Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. München: Fink, 1966. S. 333 f.*). Кол-

лаж здесь рассматривается с позиций «имманентной эстетики»; речь идет об «интеграции реальности в произведение искусства». Фотомонтажам Хаусмана и Хартфилда посвящено не больше страницы этого объемного сочинения. А ведь именно на их примере можно было бы выяснить, обязательно ли в коллаже происходит «интеграция реальности в произведение искусства», ведь скорее сам коллажный принцип решительно противится такой интеграции, так что это противостояние открывает путь новому типу ангажированного искусства. В связи с этим см. рассуждения С. Эйзенштейна: «...вместо статического „отражения“ данного, по теме потребного события и возможности его разрешения единственно через воздействия, логически с таким событием сопряженные, выдвигается новый прием — свободный монтаж произвольно выбранных, самостоятельных (также и вне данной композиции и сюжетной сценки действующих) воздействий (аттракционов), но с точной установкой на определенный конечный тематический эффект — монтаж аттракционов» (*Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов // Монтаж. М.: ВГИК, 1998. С. 21; об этом см. также: Hielscher K. S.M. Eisensteins Theaterarbeit beim Moskauer Proletkult (1921–1924) // Ästhetik und Kommunikation, № 13, Dezember 1973. S. 68 ff.*).

- 29 См.: *Wescher H. Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels. Köln: Dumont, 1968. S. 22.* В случае Жоржа Брака исследовательница объясняет введение коллажа его желанием «избавить себя от утомительного процесса письма». Краткую историю развития коллажа, справедливо подчеркивая изменчивое значение техники, приводит Ротерс, см.: *Roters E. Die historische Entwicklung der Collage*

in der bildenden Kunst // Prinzip Collage. Neuwied, Berlin: Luchterhand, 1968.

- 30 О связи эстетической теории Адорно и изложенной в «Диалектике Просвещения» философией истории см.: *Baumeister T., Kulenkampff J. Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik. Zu Adornos 'Ästhetischer Theorie' // Neue Hefte für Philosophie, № 5, 1973.*
- 31 *Bloch E. Erbschaft dieser Zeit. Frankfurt: Suhrkamp, 1962. S. 221–228.*
- 32 О монтаже в современной лирике рассуждал В. Изер, см.: *Iser W. Image und Montage. Zur Bildkonzeption in der imagistischen Lyrik und in T.S. Eliots 'Waste Land' // Iser W. (Hg.) Op. cit. Определяя поэтическое изображение как «иллюзорное сокращение реального» (образ передает лишь отдельный, постигаемый в созерцании нюанс предмета), Изер обозначает монтаж образов как соположение (наслаивание) изображений, образов, относящихся к одному и тому же предмету, и описывает его воздействие следующим образом: «Монтаж изображения разрушает эту иллюзорную конечность „изображений“ и устраняет смешение реальных феноменов с формой их созерцания. Взаимодействующие „изображения“ предлагают тогда неотображаемость реального как избытие крайне странных взглядов, которые именно благодаря своему индивидуальному характеру могут продуцироваться бесконечно» (Ibid. S. 393). «Неотображаемость реального» здесь есть не результат интерпретации — она полагается как факт, раскрываемый монтажом изображений. Вместо того чтобы задаваться вопросом, почему же реальность *кажет* себя неотображаемой, интерпретирующий принимает неотображаемость как беспспор-*

ную достоверность. Тем самым Изер занимает позицию, совершенно противоположную теории отражения; реалистическую иллюзию он обнаруживает даже в образах традиционной лирики («смешение реальных феноменов с формой их созерцания»).

- 33 Применение категорий парадигмы и синтагмы к «Наде» Бретона является самой убедительной частью работы Гизелы Штайнвакс, см. главу 5 (*Steinwachs G. Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur. Eine Strukturelle Analyse von Bretons 'Nadja'. Neuwied, Berlin: Luchterhand, 1971*). Недостаток работы заключается в том, что автор зачастую ограничивается поиском аналогий между мотивами сюрреализма и различными структуралистскими подходами, познавательная ценность которых остается спорной.
- 34 О герменевтическом круге см.: *Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. С. 317–328*; а также: *Habermas J. Zur Logik der Sozialwissenschaften. Materialien. Frankfurt: Suhrkamp, 1970. S. 261 ff.* Как диалектика частей и целого в интерпретации произведения может превратиться в интерпретационную схему, «которая без конца будет утверждать неограниченную власть целого над частями», показывает М. Варнке: *Warnke M. Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur // Warnke M. (Hg.) Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung. Gütersloh: Bertelsmann, 1970. S. 88 ff., S. 90.*
- 35 О проблеме шока в современности см. интересные замечания В. Беньямина, которые еще требуют отдельной проверки на прочность: *Беньямин В. О некоторых мотивах у Бодлера // Озарения. М.: Мартис, 2000.*



- 36 См. живое изложение Хаусманна, особенно ценное за счет многочисленных перепечатанных документов: *Hausmann R. Am Anfang war Dada.* Steinbach, Gießen: Ananbas, 1972.
- 37 Последовательную попытку преодоления размытости шокового эффекта и в то же время его дидактического обоснования представляет собой теория очуждения Брехта.
- 38 См.: *Bürger P. Zur Methode. Notizen zu einer dialektischen Literaturwissenschaft // Studien zur französischen Frühaufklärung.* Frankfurt: Suhrkamp, 1972; а также: *Bürger P. Benjamins 'rettende Kritik'. Vorüberlegungen zum Entwurf einer kritischen Hermeneutik // Germanisch-Romanische Monatsschrift, N.F. 23, 1973.* Научно-теоретические проблемы, перед которыми ставит нас синтез формализма и герменевтики, я буду разбирать в рамках методологической критики.

## Глава IV

- 1 См.: *Lukács G. Wider den mißverstandenen Realismus.* Hamburg: Claassen, 1958.
- 2 См.: *Adorno T.W. Erpreßte Versöhnung. Zu Georg Lukács: 'Wider den mißverstandenen Realismus' // Noten zur Literatur II. 6.–8. Taus.* Frankfurt: Suhrkamp, 1963.
- 3 *Гегель Г.В.Ф. Эстетика.* В 4-х т. М.: Искусство, 1969. Т. 2. С. 231.
- 4 См. ниже «Дополнительное замечание с учетом Гегеля».
- 5 Оба момента теории авангарда Лукача — историческая необходимость образования авангардистского искусства и его эстетическое неприятие — четко просле-

живаются в статье: Лукач Г. Рассказ или описание // Литературный критик, № 38, 1938. Лукач противопоставляет бальзаковское описание, функционально подчиненное целому произведения, и самостоятельное описание у Флобера и Золя. Это изменение он рассматривает как «необходимый результат общественного развития» (*Lukács G. Erzählen oder Beschreiben? Zur Diskussion über Naturalismus und Formalismus // Brinkmann R. (Hg.) Begriffsbestimmung des literarischen Realismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Gesellschaft, 1969. S. 43*), но в то же время критикует этот результат: «...эта необходимость может также оказаться необходимостью художественно фальшивого, искаженного и дурного» (*Ibid.*).

6 См.: *Lukács G. Wider den mißverstandenen Realismus.*

7 Может показаться странным, что в области искусства Адорно безоговорочно признает понятие технического прогресса, в то время как вместе с Хоркхаймером в «Диалектике Просвещения» он его радикально проблематизировал (технический прогресс хоть и открывает перед каждым возможность достойного существования, но вовсе не обязательно к нему приводит). Разница в отношении к промышленной технике, с одной стороны, и художественной технике, с другой, объясняется тем, что Адорно разводит эти понятия. Об этом см.: *Lindner B. Brecht/Benjamin/Adorno. Über Veränderungen der Kunstproduktion im wissenschaftlich-technischen Zeitalter // Arnold H.L. (Hg.) Bertolt Brecht I. München: Boorberg, 1972. S. 24 ff.* Тем не менее критическую теорию нельзя упрекнуть в том, будто она «отождествляет экономические производственные отношения с технологической структурой производительных сил» (*Ibid. S. 27*). Критическая теория

отражает исторический опыт, показавший, что развитие производительных сил не обязательно подрывает производственные отношения, но даже способно предоставлять средства управления людьми. «Знаком эпохи выступает превосходство производственных отношений над производительными силами, которые давно насмехались над этими отношениями» (*Adorno T.W. Einleitungsvortrag zum 16. deutschen Soziologentag // Adorno T.W. (Hg.) Verhandlungen des 16. deutschen Soziologentages vom 8. bis 11. April 1968 in Frankfurt. Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft? Stuttgart: Enke, 1969. S. 20).*

- 8 «Искусство обретает себя в реальности, именно в ней — его функции, и само в себе оно многообразно ею опосредовано. В то же время, будучи искусством, по своему понятию оно противостоит тому, что имеет место» (*Adorno T.W. Erpreßte Versöhnung. S. 163*). В приведенной цитате точно обозначена дистанция, отделяющая Адорно от наиболее радикальных устремлений европейских авангардных движений, — отстаивание автономии искусства.
- 9 О функциональном анализе см. вводную главу этой книги «Предварительные размышления о критическом литературоведении».
- 10 См.: *Adorno T.W. Selbstanzeige des Essaybuches Versuch über Wagner // Die Zeit, 9. Oktober 1964. S. 23.*
- 11 В «Эстетической теории» Адорно старался адекватно судить о Брехте. Однако это не отменяет того факта, что в рамках теории Адорно такому писателю, как Брехт, места не нашлось.
- 12 См.: *Брехт Б. Больше хорошего спорта! // Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5-ти т. М.: Искусство, 1965. Т. 5/2.*

- 13 См.: Брехт Б. Теория радио // О литературе. М.: Художественная литература, 1988; Беньямин В. Автор как производитель // Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012; Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Там же.
- 14 Как это делает Г.М. Энциенсбергер: *Enzensberger H.M. Baukasten zu einer Theorie der Medien // Kursbuch, № 20, 1970. Перепечатано в: Enzensberger H.M. Palaver. Politische Überlegungen. Frankfurt: Suhrkamp, 1974. S. 130 ff.*
- 15 Если придерживаться такой точки зрения, то стоит пересмотреть предложенное мной толкование вступительной части «Парижского крестьянина» Арагона. Выдвинутое в начале анализа положение, что описание в романе «функционально больше не направлено на что-то другое... но является субъектом повествования» (*Bürger P. Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur. Frankfurt: Athenäum, 1971. S. 104*), недостаточно учитывается при анализе рассказа о нищете экспроприированных торговцев Пассажа (*Ibid. S. 109*). Дело в том, что авангардистское произведение больше не концентрируется на одном принципе, а способно одновременно репрезентировать несовпадающие подходы. Общественное осуждение и упаднический настрой здесь существуют параллельно друг другу без того, чтобы, как в органическом произведении, один из элементов доминировал.
- 16 Неорганическое произведение позволяет по-новому поставить вопрос о возможности ангажированности. Критика, часто направленная против ангажированного искусства, этого не увидела; она все еще рассматрива-

ет этот вопрос, как если бы было необходимо определить место политического содержания в органическом произведении искусства. Другими словами, критика ангажированного искусства не приняла в расчет изменение постановки вопроса, которое повлекли за собой исторические авангардные движения.

- 17 *Brecht B.* Arbeitsjournal. Frankfurt: Suhrkamp, 1973. S. 140.
- 18 *Szondi P.* Hegels Lehre von der Dichtung // Poetik und Geschichtsphilosophie. Bd. 1. Frankfurt: Suhrkamp, 1974. S. 305.
- 19 *Гегель Г.В.Ф.* Указ соч. Т. 2. С. 308.
- 20 Если для Греции характерна «непосредственная сплетенность индивида со всеобщностью государственной жизни», то в эпоху Сократа пробуждается «потребность в высшей свободе субъекта внутри самого себя» (Там же. С. 221), которая станет доминировать в христианстве. См. у Гегеля посвященный Сократу раздел в «Лекциях по истории философии»: *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по истории философии. СПб.: Наука, 1994. Т. 2. С. 33–84.
- 21 См.: *Oelmüller W.* Die unbefriedigte Aufklärung. Beiträge zu einer Theorie der Moderne von Lessing, Kant und Hegel. Frankfurt: Suhrkamp, 1969. S. 240–264.
- 22 См.: *Adorno T.W.* Einleitungsvortrag zum 16. deutschen Soziologentag. S. 17.

## Послесловие ко второму изданию

- 1 Прежде всего см.: *Lüdke W.M.* (Hg.) 'Theorie der Avantgarde'. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft. Frankfurt: Suhrkamp, 1976. Далее цит. как: Antworten.

- 2 Переработанное введение с уточнением понятия и предмета см. в книге: *Bürger P. Vermittlung — Rezeption — Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft.* Frankfurt: Suhrkamp, 1979. S. 147–159.
- 3 Этот проблемный горизонт является не просто западно-германским, но как минимум западноевропейским, что подтверждает целый ряд французских работ, разбирающих те же проблемы и предлагающих отчасти аналогичные решения. См.: *Le Bot M. Peinture et machinisme.* Paris: Klincksieck, 1973; *Dufrenne M. Art et politique.* Paris: Union Générale d'Éditions, 1974; *Dubois J. L'Institution de la littérature.* Bruxelles: Labor, 1978.
- 4 См.: *Bürger P.* Op. cit.; особенно примечания к «Введению». В книге предпринимается попытка рассмотреть методологические проблемы литературоведения в рамках очерченной в настоящей работе современной позиции.
- 5 *Sanders H. Institution Literatur und Theorie des Romans... Diss.* Bremen, 1977. S. 16. См. также замечание Х.У. Гумбрехта, согласно которому автор «несколько переусердствовал, обособляя историю искусства от развития других социальных систем» (*Gumbrecht H.U. Konsequenzen der Rezeptionsästhetik oder Literaturwissenschaft als Kommunikationssoziologie // Poetica, Bd. 7, 1975, S. 229*).
- 6 См.: *Kreft J. Grundprobleme der Literaturdidaktik.* Heidelberg: Quelle & Meyer, 1977. S. 173 ff.
- 7 *Krauß H. Die Zurücknahme des Autonomiestatus der Literatur im Frankreich der vierziger Jahre // Kloepfer R. (Hg.) Bildung und Ausbildung in der Romania. Bd. 1. München: Fink, 1979.*
- 8 *Goebel G. 'Literatur' und Aufklärung. S. 4* (рукопись доклада на секции «Науки о литературе и обществе» на Дне романистики в Саарбрюккене, октябрь 1979).

- 9 П. Бурдые также фиксирует взаимосвязь автономного статуса и доктрины автономии, когда указывает на то, что лишь рынок создает предпосылку для возникновения доктрины автономии искусства (Бурдые П. Рынок символической продукции // Вопросы социологии, № 1–2, 1993).
- 10 Золя Э. Экспериментальный роман // Собрание сочинений. М.: Гослитиздат, 1966. Т. 24. С. 381.
- 11 Ср. мою статью и статью Г. Зандерса в книге: *Bürger C., Bürger P., Schulte-Sasse J. (Hg.) Naturalismus und Ästhetizismus*. Frankfurt: Suhrkamp, 1979.
- 12 Понятие автономного искусства начиная с 1840 года формировало представления о литературе на занятиях по немецкому языку в гимназиях. Ср.: *Bürger C. Die Dichotomie von 'höherer' und 'volkstümlicher' Bildung* // *Schäfer R. (Hg.) Germanistik und Deutschunterricht. Zur Einheit von Fachwissenschaft und Fachdidaktik*. München: Fink, 1979.
- 13 См.: *Schulte-Sasse J. (Hg.) Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp, 1980.
- 14 *Lindner B. Autonomisierung der Literatur als Kunst, klassisches Werkmodell und auktoriale Schreibweise* // *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, 1975. S. 89. Цитата из письма Шиллера герцогу фон Августенбургскому от 13 июля 1793 года: *Ibid.* S. 88.





# Библиография

Из цитированных источников автор приводит лишь те, что соответствуют тематике работы.

- Адорно Т.В. Оглядываясь на сюрреализм // Синий диван, № 8, 2006.
- Адорно Т.В. Философия новой музыки. М.: Логос, 2001.
- Адорно Т.В. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001.
- Арватов Б. Искусство и производство. М.: Пролеткульт, 1926.
- Беньямин В. О некоторых мотивах у Бодлера // Озарения. М.: Мартис, 2000.
- Беньямин В. О понятии истории // Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012.
- Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012.
- Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. М.: Аграф, 2002.
- Беньямин В. Сюрреализм: последняя ментальная фотография европейской интеллигенции // Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб.: Симпозиум, 2004.
- Бретон А. Манифест сюрреализма // Андреев Л. (ред.) Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986.
- Брехт Б. Больше хорошего спорта! // Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5-ти т. М.: Искусство, 1965. Т. 5/2.
- Брехт Б. Теория радио // О литературе. М.: Художественная литература, 1988.
- Брехт Б. Трехгрошовый процесс. Социологический эксперимент // Кино и время. Вып. 2, 1979.
- Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988.
- Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х т. М.: Искусство, 1968–1973.
- Кант И. Критика способности суждения // Собрание сочинений в 8-ми т. М.: Чоро, 1994. Т. 5.
- Лукач Г. История и классовое сознание. Исследования по марксистской диалектике. М.: «Логос-Альтера», 2003.
- Лукач Г. Рассказ или описание // Литературный критик, № 38, 1938.
- Лукач Г. Спор идет о реализме // Интернациональная литература, № 12, 1938.
- Маркс К. К критике гегелевской философии права // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М.: ГИПЛ, 1955. Т. 1.
- Маркс К. Экономические рукописи 1857–1859 годов // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М.: Издательство политической литературы, 1968. Т. 46. Ч. 1.
- Маркузе Г. Аффирмативный характер культуры // Критическая теория общества. Избранные работы по философии и социальной критике. М.: Астрель, 2011.
- Пудовкин В. О монтаже // Собрание сочинений в 3-х т. М.: Искусство, 1974. Т. 1.
- Третьяков С. Искусство в революции и революция в искусстве // Горн, № 8, 1923.
- Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
- Фридрих Г. Структура современной лирики. От Бодлера до середины двадцатого столетия. М.: Языки славянских культур, 2010.

- Хабермас Ю.* Проблема легитимации позднего капитализма. М.: Праксис, 2010.
- Хоркхаймер М., Адорно Т.В.* Дialeктика Просвещения. М., СПб.: Медиум, Ювента, 1997.
- Шиллер Ф.* Письма об эстетическом воспитании человека // Собрание сочинений. Москва: Гослитиздат, 1957. Т. 6.
- Шкловский В.* Искусство как прием // О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983.
- Эйзенштейн С.* Драматургия формы // Монтаж. М.: Музей кино, 2000.
- Эйзенштейн С.* Монтаж аттракционов // Монтаж. М.: ВГИК, 1998.
- Эрлих В.* Русский формализм: история и теория. СПб.: Академический проект, 1996.
- Adorno T.W.* Der Artist als Statthalter // Noten zur Literatur I. Frankfurt: Suhrkamp, 1963.
- Adorno T.W.* Einleitungsvortrag zum 16. deutschen Soziologentag // Adorno T.W. (Hg.) Verhandlungen des 16. deutschen Soziologentages vom 8. bis 11. April 1968 in Frankfurt. Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft? Stuttgart: Enke, 1969.
- Adorno T.W.* Erpreßte Versöhnung. Zu Georg Lucács: 'Wider den mißverstandenen Realismus' // Noten zur Literatur II. 6.–8. Taus. Frankfurt: Suhrkamp, 1963.
- Adorno T.W.* George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel: 1891–1906 // Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. München: Deutscher Taschenbuch, 1963.
- Adorno T.W.* Thesen über Tradition // Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
- Adorno T.W.* Über den Fetischcharakter der Musik und die Regression des Hörens // Dissonanzen: Musik in der verwalteten Welt. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969
- Adorno T.W.* Über Walter Benjamin. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
- Adorno T.W.* Versuch über Wagner. München, Zürich: Knaur, 1964.
- Althusser L., Balibar E.* Lire le Capital. T. 1. Paris: Maspero, 1969.
- Arbeitsgruppe Heartfield (Hg.)* John Heartfield Dokumentation. Berlin: Neue Gesellschaft für bildende Kunst 1969/1970.
- Baumeister T., Kulenkampff J.* Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik. Zu Adornos 'Ästhetischer Theorie' // Neue Hefte für Philosophie, № 5, 1973.
- Bezzel C.* dichtung und revolution // Konkrete Poesie. Text + Kritik, № 25, Januar 1970.
- Bloch E.* Erbschaft dieser Zeit. Frankfurt: Suhrkamp, 1962.
- Bohrer K.H.* Surrealismus und Terror oder die Aporien des Juste-milieu // Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror. München: Hanser, 1970.
- Brecht B.* Arbeitsjournal. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.
- Bredenkamp H.* Autonomie und Askese // Müller M. (Hg.) Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie. Frankfurt: Suhrkamp, 1972.
- Bubner R.* Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik // Neue Hefte für Philosophie, № 5, 1973.
- Bürger C.* Textanalyse als Ideologiekritik. Zur Rezeption zeitgenössischer Unterhaltungsliteratur. Frankfurt: Athenäum, 1973.
- Bürger P.* Benjamins 'rettende Kritik'. Vorüberlegungen zum Entwurf einer kritischen Hermeneutik // Germanisch-Romanische Monatsschrift, N.F. 23, 1973.
- Bürger P.* Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur. Frankfurt: Athenäum, 1971.
- Bürger P.* Funktion und Bedeutung der 'orgueil' bei Paul Valéry // Romanistisches Jahrbuch, Bd. 16, 1965.
- Bürger P.* Ideologiekritik und Literaturwissenschaft // Bürger P. (Hg.) Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman. Versuche kritischer Literaturwissenschaft. Frankfurt: Athenäum, 1974.
- Bürger P.* Zur ästhetisierenden Wirklichkeitsdarstellung bei Proust, Valéry und

- Sartre // *Bürger P.* (Hg.) Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman. Versuche kritischer Literaturwissenschaft. Frankfurt: Athenäum, 1974.
- Bürger P.* Zur Methode. Notizen zu einer dialektischen Literaturwissenschaft // Studien zur französischen Frühaufklärung. Frankfurt: Suhrkamp, 1972.
- Chvatík K.* Strukturalismus und Avantgarde. München: Hanser, 1970.
- Damus M.* Funktionen der bildenden Kunst im Spätkapitalismus. Untersucht anhand der 'avantgardistischen' Kunst der sechziger Jahre. Frankfurt: Fischer Taschenbuch, 1973.
- Dischner G.* Konkrete Kunst und Gesellschaft // Konkrete Poesie. Text + Kritik, № 25, Januar 1970.
- Enzensberger H.M.* Baukasten zu einer Theorie der Medien // Kursbuch, № 20, 1970.
- Enzensberger H.M.* Die Aporien der Avantgarde // Einzelheiten II. Poesie und Politik. Frankfurt: Suhrkamp, 1963.
- Francastel P.* Art et technique aux XIX et XX siècles. Paris: Denoël, 1964.
- Francastel P.* Etudes de sociologie de l'art. Paris: Denoël, 1970.
- Gehlen A.* Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. Frankfurt, Bonn: Athenäum, 1960.
- Günther H.* Funktionsanalyse der Literatur // *Kolbe J.* (Hg.) Neue Ansichten einer künftigen Germanistik. München: Hanser, 1973.
- Habermas J.* Bewußtmachende und rettende Kritik — die Aktualität Walter Benjamins // *Unsel'd S.* (Hg.) Zur Aktualität Walter Benjamins. Frankfurt: Suhrkamp, 1972.
- Habermas J.* Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Neuwied, Berlin: Luchterhand, 1968.
- Habermas J.* Zur Logik der Sozialwissenschaften. Materialien. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
- Haug W.F.* Kritik der Warenästhetik. Frankfurt: Suhrkamp, 1971.
- Hauser A.* Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München: Beck, 1967.
- Hausmann R.* Am Anfang war Dada. Steinbach, Gießen: Ananbas, 1972.
- Hielscher K. S.M.* Eisensteins Theaterarbeit beim Moskauer Proletkult (1921–1924) // Ästhetik und Kommunikation, № 13, Dezember 1973.
- Hinz B.* Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs // *Müller M.* (Hg.) Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie. Frankfurt: Suhrkamp, 1972.
- Horkheimer M.* Traditionelle und kritische Theorie. Vier Aufsätze. Frankfurt: Fischer, 1970.
- Iser W.* Image und Montage. Zur Bildkonzeption in der imagistischen Lyrik und in T.S. Eliots 'Waste Land' // *Iser W.* (Hg.) Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. München: Fink, 1966.
- Jaufß H.R.* Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
- Jens W.* Statt einer Literaturgeschichte. Pfulingen: Neske, 1962.
- Köhler E.* Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit. München: Fink, 1973.
- Lachmann R.* Die 'Verfremdung' und das 'neue Sehen' bei Viktor Sklovskij // *Poetica*, Bd. 3, 1970.
- Lenk E.* Der springende Narziß. André Bretons poetischer Materialismus. München: Rogner & Bernhard, 1971.
- Lethen H.* Neue Sachlichkeit 1924–1932. Stuttgart: Metzler, 1970.
- Lindner B.* Brecht/Benjamin/Adorno. Über Veränderungen der Kunstproduktion im wissenschaftlich-technischen Zeitalter // *Arnold H.L.* (Hg.) Bertolt Brecht I. München: Boorberg, 1972.
- Lindner B.* 'Natur-Geschichte' — Geschichtsphilosophie und Welterfahrung in Benjamins Schriften // *Text + Kritik*, № 31–32, Oktober 1971.
- Lukács G.* Wider den mißverstandenen Realismus. Hamburg: Claassen, 1958.

- Marcuse H.* Konterrevolution und Revolte. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.
- Mattenklott G.* Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George. München: Rogner & Bernhard, 1970.
- Müller M.* Künstlerische und materielle Produktion. Zur Autonomie der Kunst in der italienischen Renaissance // *Müller M (Hg.)* Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie. Frankfurt: Suhrkamp, 1972.
- Oelmüller W.* Die unbefriedigte Aufklärung. Beiträge zu einer Theorie der Moderne von Lessing, Kant und Hegel. Frankfurt: Suhrkamp, 1969.
- Plessner H.* Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei // *Diesseits der Utopie.* Ausgewählte Beiträge zur Kultursoziologie. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.
- Pomorska K.* Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance. The Hague, Paris: Mouton, 1968.
- Roters E.* Die historische Entwicklung der Collage in der bildenden Kunst // *Prinzip Collage.* Neuwied, Berlin: Luchterhand, 1968.
- Schneede U.M.* René Magritte. Leben und Werk. Köln: DuMont, 1973.
- Seeba H.C.* Kritik des ästhetischen Menschen. Hermeneutik und Moral in Hofmannsthals 'Der Tor und der Tod'. Bad Homburg, Berlin, Zürich: Gehlen, 1970.
- Steinwachs G.* Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur. Neuwied, Berlin: Luchterhand, 1971.
- Szondi P.* Hegels Lehre von der Dichtung // *Poetik und Geschichtsphilosophie.* Bd. 1. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.
- Tiedemann R.* Studien zur Philosophie Walter Benjamins. Frankfurt: Suhrkamp, 1965.
- Tomberg F.* Politische Ästhetik. Vorträge und Aufsätze. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand, 1973.
- Tzara T.* Lampisteries précédées des sept manifestes dada. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1963.
- Warneken B.J.* Autonomie und Indienstnahme. Zu ihrer Beziehung in der Literatur der bürgerlichen Gesellschaft // *Goth J. (Hg.)* Rhetorik, Ästhetik, Ideologie. Aspekte einer kritischen Kulturwissenschaft. Stuttgart: Metzler, 1973.
- Wescher H.* Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels. Köln: Dumont, 1968.
- Winckler L.* Kulturwarenproduktion. Aufsätze zur Literatur- und Sprachsoziologie. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.
- Wissmann J.* Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk // *Iser W. (Hg.)* Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. München: Fink, 1966.

Петер Бюргер. Теория авангарда

V-A-C press – издательская программа фонда V-A-C

Издатель, учредитель фонда Леонид Михельсон

Директор фонда Тереза Мавика

Директор программы Мария Мкртычева

Ассистент Эльза Абдулхакова

Главный редактор Дмитрий Потемкин

Дизайнер Илья Чичин

Верстка Михаил Литвинов

Корректор Константин Жвакин

11.11.2014

Формат 60x84/16

Тираж 1500 экз.

Напечатано в Таллинской  
книжной типографии

Фонд V-A-C

119021, Москва, Олсуфьевский  
переулок, д. 8, с. 2

Тел. (495) 643-19-76

v-a-c.ru



Петер Бюргер — немецкий теоретик и историк искусства, автор книг и статей, посвященных современной эстетике, французской литературе и истории субъективности.

В «Теории авангарда» Бюргер не ограничивается реконструкцией развития отдельных художественных движений XX века, а исследует условия исторической возможности авангарда и предлагает инструменты, позволяющие рассматривать его независимо от института искусства. Представленные в книге рассуждения принципиально важны для анализа современных художественных практик и особенностей их институционального, культурного и рыночного функционирования.