

# СОДЕРЖАНИЕ

От автора	7
Предисловие	9
1. Зачин	9
2. Предмет и название	23
3. Искусство или прекрасное?	26
4. Почему искусство?	28
5. Определение красоты и искусства	38
6. Диалектическая негативность в эстетике	41
ЧАСТЬ I. ДИАЛЕКТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ ИСКУССТВА	
Глава 1. Функции искусства	49
Функция 1. Умножение	49
Функция 2. Сведение на нет	50
Функция 3. Оценка	51
Глава 2. Онтология эстетической негативности	60
1. Искус и неотступность	60
2. Рефлексия и образ	62
3. Негативность в искусстве	70
Глава 3. Система отрицаний	83
I. <i>Отрицание в себе</i>	83
1. Вещи, которых нет, и дела, которые не совершаются	83
2. Кастрация взгляда и обволакивание образа	89
3. Различие образа и самоотрицание искусства	105
4. Негативность и транс	110
5. Фигурация и возвышение символа	115
II. <i>Эстетическое отрицание для себя</i>	118
6. Смех и осмеяние	118
7. Отрицательное содержание образа	130
8. Отрицательность выходит на сцену: пустота и агрессия	138
9. Инверсия образа и перевернутый мир	155
10. Противоположность и противоречие	167
<i>Кода</i>	176
Глава 4. Две «Меланхолии»	179
1. Символизм	179
2. «Меланхолия» Яцека Мальчевского	196
3. «Меланхолия» Ларса фон Триера	208
Часть II. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ SUB SPECIE NEGATIONIS	
Глава 5. Трагедия как самокритика зрителя	222
Глава 6. Воплощенная и развоплощенная негативность: Филипп Лаку-Лабарт и Теодор Адорно о мимесисе	229
1. Введение	229
2. Общая тема — критика религии	233

3. Мимесис как негативность: Адорно и Лаку-Лабарт о мимесисе	237
4. Заочный диалог двух мыслителей	249
Глава 7. К истокам мрачных чувств: негативная аффектация между меланхолией и терроризмом	263
Глава 8. Понятие события в философии В. В. Бибихина: эстетическая критика онтологии	281
1. Введение	281
2. Россия 1990-х и «другое начало»	284
3. Аспекты события в философии Бибихина	290
4. Заключение	302
Часть III. ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ТЕОРИЯ СЕБЯ	305
Глава 9. Поэтика революционного времени: Гёльдерлин и Мандельштам	305
1. Введение	305
2. Работа праздности	312
3. Сдвиг	323
4. Заключение	330
Глава 10. Отрицательная революция Андрея Платонова	332
1. Проблема — интеллектуальное наследие 1917 года	332
2. Революция Нового времени, ее новизна и радикализм	333
3. Революционная тоска и негативность	341
4. Что ищет тоска?	353
5. Революционный дубъект	368
Глава 11. Пропущенный нарцисс: об эссе Генриха фон Клейста «О театре марионеток»	388
Глава 12. Свифт и диалектика образа: микроскопическая и телескопическая оптика в образной структуре «Путешествий Гулливера»	404
1. Введение	404
1. Первая странность: уютность страны (называть и торчать)	407
2. Вторая странность: грандиозность страны (сжимать и растягивать)	410
3. Третья странность: общество как место (видеть и быть видимым)	417
4. Четвертая странность: общество как присутствие (чистота и слияние)	419
Глава 13. Работа негативности в современных произведениях: частные чтения	421
1. Слои сетчатки	421
2. Новые имена современной поэзии: Ника Скандиака	433
3. Интериоризация слова	441
4. Бог врукопашную	448
Заключение	454
Указатель	457
Summary	460

# ПРЕДИСЛОВИЕ

## 1. ЗАЧИН

Эта книга, во-первых, объединяет ряд статей по эстетике, написанных в разные годы и посвященных разным аспектам негативности в искусстве, а во-вторых, содержит большую вводную часть I, посвященную философскому анализу этой эстетической негативности. В качестве введения к этой части необходимо подчеркнуть следующее.

Для начала, объект исследования значим. Это нелишне сообщить, так как искусство по определению относится по бытованию к сфере досуга или даже развлечения, а по содержанию к сфере неистинного, выдуманного. В лучшем случае за ним можно признать социальную функцию культивации и воспитания чувств на выдуманных примерах. Если же мы берем искусство как идеологию или реалистическое «отражение» действительности, то оно перестает соответствовать своему строгому понятию: искусство не наука и не внушение идей, а досуговая деятельность, существующая для красоты, если и целесообразная, то «без цели» (Кант). Все это заставляет порой химиков, физиков и ректоров университетов удивиться, зачем их деньги тратятся на факультеты филологии и искусствоведения.

Но в то же время взгляните, какое огромное место в нашей жизни занимает эстетическое, взятое в обеих своих расколотых сегодня половинках — массовой культуры и «высокого» модного искусства. Да, люди ходят в кино и читают книги в свободное время, для собственного удовольствия и обычно выбирают, что читать и смотреть. Более того, их выбор начинается с выбора (сознательного или нет) между высоким искусством, требующим даже в свободное время деятельности души,

и массовой культурой, допускающей более пассивное и автоматизированное созерцание. Но выбор есть и в супермаркете. Наивно думать, что гедонистическая сознательная мотивация и необязательность эстетической практики доказывают ее реальную факультативность. Напротив, в нашем обществе свободного времени это институт, который «отвечает» за свободу человека, за его субъективность, за его пассивность, за его голое бытие — и распоряжается всем этим достаточно авторитарно, недемократично, жестко, не забывая в то же время про неизменное «удовольствие». Удовольствие же гарантировано хотя бы уже потому, что все увиденное или прочитанное дезавуируется как иллюзорное (отсюда приятное облегчение по завершении) и что заплачены деньги, а потому потребитель искусства даже вроде обязан получать удовольствие или, по крайней мере, измерять его при помощи «суждения вкуса».

При этом удивительно, что институт, так или иначе декларирующий производство удовольствия, все больше эволюционирует последнее время в сторону передачи зрителю/читателю неприятных, отрицательных эмоций. Это относится как к «высокому искусству», где «приращение к мрачному», по выражению Теодора Адорно, стало неизменным спутником модернизма, который насчитывает уже больше сотни лет, так и к массовой культуре, которая на глазах эволюционирует в сторону все большей жестокости либо депрессивности (а это две стороны одного и того же феномена). Возьмем хотя бы последние 15 лет: «Гарри Поттер» придал даже детским (!) книге и кино атмосферу саспенса и хоррора, достойную Стивена Кинга. Голливуд без конца снимает Армагеддон, от которого в последний момент спасают мрачные супергерои ценой большой бойни. Модные литературные детективы (Несбе, например) без конца изображают ужас и отчаяние самого следователя и описывают насилие в графических деталях. «Игра престолов» возгоняет в десятки раз насилие, присутствовавшее у родоначальника жанра — «Властелина колец», — и убирает все светлые или юмористические моменты, присущие фэнтези. Все это происходит и не во время, и не сразу после большой войны (хотя, разумеется, реального насилия в мире хватает) и продуцируется в основном в богатейших и мирных странах. На экране погибает гораздо больше героев, чем в повседневной жизни. Как о том свидетельствует обширная литература.<sup>1</sup> Голливуд стал

---

<sup>1</sup> См., например: Kendrick, James. *Hollywood Bloodshed: Violence in the 1980s American Cinema*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009; Prince, Stephen. *Classical Film Violence. Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930–1968*.

эксплуатировать «графическое» насилие где-то во второй половине 1960-х: в тот момент действительно шла война во Вьетнаме, в самих США шли масштабные восстания в черных гетто — все это, безусловно, явилось поводом для культурного резонанса, но, видимо, большую роль сыграла отмена в 1966 году знаменитого «Кода», запрещавшего изображение графического насилия и секса, а также экономический кризис и поиск киностудиями и амбициозными «авторами» «радикального» содержания для привлечения зрителя.<sup>2</sup> В 1960-е С. Пекинпа, в 1970-е М. Скорсезе, Ф. Coppola, Б. де Пальма сделали себе имя на беспрецедентно прямом и нейтральном изображении насилия, и нынешний Голливуд — повторение той же тенденции, с меньшими эстетическими амбициями, но с еще большим натурализмом и нагнетанием страха.

Примерно в том же ряду стоит и современный артхаус. Самые яркие и талантливые кинорежиссеры 1990–2000-х годов — это Ларс фон Триер и Михаэль Ханеке, чье творчество отличается от массовой культуры, помимо качества съемки и игры актеров, постоянная ирония в адрес этой самой массовой культуры и кино вообще и разоблачение самого зрителя, наслаждающегося злом. Оба снимают умопомрачительно мрачные истории о зле (даже не просто о насилии, но о непобедимом зле). Опять же интересно обратить внимание на то, где это снимается. Не в послевоенном пространстве Второй мировой, не в Югославии или Руанде после резни, а в наиболее благополучных и социально комфортных европейских странах для зрителей, которые сидят на диване перед плазменным телевизором. Немалое количество фильмов, находящихся в диапазоне между голливудским блокбастером и артхаусом, депрессивны по своему настроению и повествуют, к примеру, о долгом умирании героя — таковы картины Клинта Иствуда, Алехандро Иньяриту, Пола Андерсона и др. В серьезной литературе насилие описывают и нагромождают, например, Джеймс Баллард или Владимир Сорокин.

Разумеется, зло, насилие и смерть изображались искусством всегда. Они вызывают сильные эмоции, выводят зрителя из обыденного покоя и переводят в напряженное, экстатическое состояние. Более того, они создают противовес, интригу, необходимую для усиления восхищения условно добрыми и приятными реалиями, героически спасенными

---

New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2003; Prince, Stephen. *Savage Cinema: Sam Peckinpah and the Rise of Ultra-Violent Movies*. Austin: University of Texas Press, 1991.

2 Kendrick J. *Hollywood Bloodshed: Violence in the 1980s American Cinema*.

от мегалодеев. Но что характерно и для модернизма, и для современной массовой культуры, которая с запаздыванием воспроизводит настроение модернизма, это то, что занавес, экранирующий нас от зла, сублимации насилия, искупления скорби, становится все более тонким и проницаемым. Все сильнее ощущается десублимация, буквализация насилия и гиперболизация горя. Модернизм отвергает аристотелевский катарсис совсем, а массовая культура использует хеппи-энд и пытается вызвать катарсис, но повышает его ставки за счет многочисленных жертв, траура и изгоняет «зло» вовне, т. е. не побеждает его по-настоящему, оставляя возможность продолжения сюжета. Единственное, что еще защищает в таком искусстве зрителя, это конечность киносеанса или возможность захлопнуть книгу.

Люди, ставшие свидетелями перестройки в СССР, помнят шок, пережитый при знакомстве с актуальной западной культурой — как высокой, так и массовой. Дело в том, что любимая советскими гражданами западная культура все-таки фильтровалась как-то цензурой, а кроме того, была представлена в образцах десятилетней и более давности. В советском обществе много было французского кино и литературы, которые до сих пор сохраняют большую сублимированность и юмористическую дистанцию в отношении «мрачного». Поэтому советский человек был готов к классицистующему модернизму Пруста, Борхеса или Гессе больше, чем к мрачному модернизму Кафки или Беккета, к Джеймсу Бонду больше, чем к Терминатору. Я уже не говорю про голливудские боевики в сравнении с соцреализмом. Но по контрасту мрачное искусство прижилось и полюбилось. Более того, оно вошло в резонанс с мрачным стилем диссидентствующей интеллигенции, стремящейся нарушить каноны официального оптимизма и поднести реалистическое зеркало к неприглядной реальности (Л. Петрушевская, С. Алексиевич, в более условном модернистском жанре В. Сорокин и многие другие). В 1990-е формат «чернухи» вышел за пределы интеллигентского реализма в документальные форматы и телевизионные жанры, как, например, «600 секунд» Невзорова. Конечно, критический реализм «чернухи» отличается от голливудского реализма, который больше замешан именно на насилии. Но общая тональность та же. А дух паники и тревоги в катастрофических настроениях российских СМИ и общественного мнения созвучен с голливудским катастрофизмом.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Кертман, Григорий. «Катастрофизм в контексте российской политической культуры», *Полис*, 2000, № 4, с. 6–18.

В целом, возвращаясь к значимости искусства как социального института, можно сказать, что противопоставленный советской культуре «негативизм» эстетики — как голливудской, так и органически интеллигентской, — несомненно, сыграл свою роль в порождении массового ламентативного катастрофизма 1990-х, который и привел к провалу революционных усилий в России.

В чем же дело? Разобраться в этой загадке — один из непосредственных посылов к написанию этой книги. Но, разумеется, не единственный. Потому что наряду с этими грустными размышлениями меня влечет искусство негативности как образующей красоты искусства. Здесь речь идет скорее о формальной, чем о содержательной негативности, хотя их не всегда легко отделить. Искусство вообще, и особенно модернизм как в каком-то смысле высшее искусство, автономное искусство эстетического века (в том смысле, в котором и массовое искусство является автономным — от религиозных, магических и декоративных моментов, — оно образует отдельный институт) строят свои чары на том, что последовательно подрывают канонические формы и, более радикально, подрывают сами себя в качестве эстетического института. Более того, они еще и демонстрируют эту свою разрушительность. Вынуть реальность из ее застывших форм, унижить бытовой мир и возвыситься вместе с читателем/зрителем за его счет, выявить пространство свободы — вот некоторые очевидные цели негативности формы. Но основной мотив здесь — утверждение и самовыражение искусства как института досуга и роскоши; яростное его отделение от всего сущего, помещение автора и читателя/зрителя «в полную пустоту».<sup>4</sup> Ясно, что в модернизме есть и «позитивные» интенции — натурализм в изображении неформленной действительности (поток сознания, например, как психологический реализм), орнаментальная декоративность, подражание архаике, свободный полет гениального самовыражения, полная автономия «чистого» искусства как самореферентной виртуозности.<sup>5</sup> Но все они задействуют негативность как основной органон.

Негативность не может существовать как данность в чистом виде — нужно и то позитивное, что отрицается, и оно не может отрицаться

---

4 Пелевин, Виктор. *Чапаев и пустота*. М.: ФТМ, 2013.

5 Можно упомянуть знаменитую интерпретацию Гринберга — авангард как самозамыкание искусства на собственный материал. См.: Гринберг, Клемент. «Авангард и Китч», пер. А. Калинина, *Художественный журнал*, 2005, № 60, с. 21–30.

полностью. Поэтому негативность в искусстве может мыслиться только в рамках динамической *диалектики*, которую я в этой книге и хочу предложить. Негативность означает, что мы сочетаем «позитивную» форму с ее подрывом и что вся конструкция неубедительна на любом отдельно взятом уровне: искусство, отрицающее искусство, внутренне противоречиво. Поэтому в реальности имеют место этажи, или, по Гегелю, моменты негативности, которые я здесь и опишу. Что же касается вышеупомянутого негативного *содержания* искусства, которое нам так бросается в глаза сегодня, то оно является в этой системе лишь одним из моментов.

Насколько модернизм действительно связан с мрачностью, агрессией и меланхолией? Эмпирически вроде бы далеко не всегда. Началось формальное экспериментирование вообще со вполне буржуазных и ласкающих глаз импрессионистов, а мрачные символисты, наоборот, во многом были академически консервативны. Художники «Синего всадника», зрелый Кандинский, Стравинский — авторы, скорее, весело дионисийские, чем унылые. Деловито аффирмативны итальянские и русские футуристы, то же — конструктивисты. Некоторые<sup>6</sup> даже противопоставляют утопический модернизм безысходному постмодернизму, что тоже не совсем верно: именно крупнейшие модернисты Кафка, Шенберг, Берг, Пикассо, Дикс, Эрнст, Беккет становятся мрачнее по мере ухода от канонических форм и норм. Негативность содержания нарастает в модернизме постепенно, по мере рефлексии над негативностью формы.

Современное искусство пронизано радикальной негативностью (которая, впрочем, мотивирована различными содержательными интенциями):

1. Сведение искусства к его простейшей основе (формальной или материальной), что требует, в свою очередь, *критики* (средствами искусства) его традиционно усложненной *репрезентативной* техники, отчуждающей смыслы. Это характерно для кубизма и прочих видов абстрактного искусства от Мондриана до Ротко и Поллока, но также для игры в наивное, «примитивное» искусство (от Руссо до Дюбюффе и «Кобры»), для минимализма (от Вазарели до Джадда и Морриса), да и для концептуализма (от Дюшана, Раушенберга, Ива Кляйна — к Бротарсу, к Солу Левитту и Роберту Моррису, а от них к советским концептуалистам).

---

<sup>6</sup> Об этом см., например: Маньковская, Надежда. *«Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма)*. М.: ИФРАН, 1994, с. 176–178. Теоретики постмодерна во многом опираются на работы Бодрийяра, например: Baudrillard, Jean. *Simulations*. New York: Semiotem(e), 1983. В них дается довольно мрачный портрет современности.



Вроде бы пафос этого поворота в основном когнитивный и рационалистический: выявить ядро, минимальную субстанцию искусства, «дойти до самой сути». Тем не менее критический заряд, обращенный к любому принятому искусству как «только искусству», ведет к обсессивному разрушению в искусстве XX века любой условности и любого канона, оставляя пустоту в центре выявляемой формы. Если некоторые произведения этой направленности нейтральны и даже гедонистичны, то чаще всего мы встречаем в них либо зловещую тревогу от стирания образа (Руссо, Дюбюффе, в литературе — Беккет), намеренное шокирование зрителя (Дюшан, Левитт и Моррис, в литературе, например, В. Сорокин), агрессивную политическую критику (Бротарс)<sup>7</sup> и насильственное, ритуальное театральное действие (Арто, венский акционизм в лице Нитша и Мюля и т. д.). Даже относительно фигуративное искусство, например скульптура Джакомоцци, рассматривалось современниками как редукция к минимуму: «Человек — и только человек — сокращенный до нити — в состоянии разлуки, вселенской нищеты — который ищет себя — начиная с нуля».<sup>8</sup> К этой же тенденции середины века можно отнести живопись Фрэнсиса Бэкона и Виллема де Кунинга, которые продолжают рефлексивное искажение формы, начатое кубизмом, наряду с пародированием канонических образов, но делают это уже с гораздо более осознанным и *выраженным* негативистским пафосом на уровне содержания, впадая в своеобразную (предвосхищенную еще Карлом Розенкранцем в середине XIX века) эстетику *отвратительного (или безобразного)*.<sup>9</sup>

2. Пародия и критика предшествующих форм искусства, а также эстетизированной массовой культуры (китча). Те же кубисты, тот же Анри Матисс, а в литературе — обэриуты занимаются остранением, снижением и пародированием классического канона, разрушая его форму и применяя к неподобающим моделям, дикаркам и проституткам. Хотя интенцией пародии зачастую являлась сенсбилизация зрителя к изображаемому феномену и к медиуму искусства (краске, слову), мощный негативный порыв обесмысливания, абсурдизма неотъемлем от пародии. Не случайно, что в следующем поколении он привел к более радикальным

7 См. Фостер, Хэл и др. *Искусство с 1900 года*, пер. Г. Абдушелишвили и др. М.: Ad Marginem, 2015, с. 596–597.

8 Франсис Понжо Джакомоцци; цит. по: Фостер Х. и др. *Искусство с 1900 года*, с. 461.

9 Розенкранц, Карл. «Эстетика безобразного», пер. М. Шкепу, в кн.: Шкепу М. *Эстетика безобразного Карла Розенкранца*. Киев: Феникс, 2010, с. 33–260.

формам иронии и пародии — прежде всего в поп-арте и концептуализме. Томас Кроу<sup>10</sup> указывает, в частности, на вполне серьезное содержание сострадания к Мэрилин Монро, демонстрации жестокости буржуазного общества в творчестве Уорхола (насилие над образом выражает насилие над человеком). Не в последнюю очередь указанная пародийность и попытка включить массовое искусство внутрь «элитарного» указывают на растущий ресентимент последнего в отношении первого: роковая отстраненность элитарного искусства от зрителя выражается в истерическом отождествлении поп-арта и прочих видов «постмодернистского» искусства с массовым. В целом смесь возвышенного, трансцендентного взыскания и self-hatred современного искусства пронизывает его негативностью на уровне формы, содержания и перформативного действия. И здесь есть любопытный диалектический оборот — наряду с осмеянием существующих эстетических форм «элитарное» искусство зачастую использует маркер страдания и смерти как символ своей *серьезности* («серьезное» в бытовом употреблении — значит, «тяжелое», «не-детское»), отличающей его *в конечном счете* от массового искусства (так, сегодня кино артхауса — это очень часто кино с плохим концом, хотя темы ужаса и тревоги роднят его с массовым).

3. Саморефлексивность и самозамкнутость искусства, лишившегося массового зрителя и познавательной значимости (которую взяли на себя наука и фотокинотехнологии). Эта новая эстетическая автономия, намеченная Клементом Гринбергом, выглядит наиболее невинно и позитивно из всего перечисленного, однако на опыте мы видим, что она в большинстве случаев реализуется через агрессивное стирание следов своей гетерономии, через вышеупомянутую критику канона и через формалистское уничтожение объекта (например, в кастрирующей символике «Невесты, раздеваемой своими холостяками» Дюшана или в разрезании глаза Бунюэлем и Дали). Эстетическая негативность сегодня — во многом характеристика искусства как *института*, и в этом качестве она выражает не столько отчуждение человека в современном обществе напрямую, сколько собственный травматический *раскол* на «массовое» и «элитарное», или «современное». Гринберг этого, разумеется, нигде не говорит, но, развивая ход его мысли, мы можем прийти именно к такому «психоаналитическому» пониманию эстетической негативности как ре-

<sup>10</sup> Crow, Thomas. "Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol", *Art in America*, 1987, N 75 (5), p. 129–136.

акции на внутренний разрыв искусства, невозможность для него существовать в рамках одного понятия и одного института. Ну а этот разрыв уже, в свою очередь, вызван отчуждением человека в капиталистическом обществе, а точнее, в целом иррациональной сущностью мнимо «рационалистического» порядка современного человечества. Иррациональный разрыв предстает даже не как разрыв, а как своего рода узел, *хиазм*, где от имени жизненных сил народа, от имени плебейской простоты и правды, от имени реализма, от имени карнавального смеха выступает зажиточная буржуазия, а массы восстанавливают свои уставшие мозги и члены, играя в абсолютно условную и повторяющуюся игру знаков.

4. Экспрессивность и высвобождение *сил*, которые в XX веке также достигаются путем нарушения и разрушения формы или ее минималистичной редукции («Синий всадник», Матисс, джаз и рок-н-ролл, суггестивная поэтика Джойса или Маркеса). Здесь как будто бы меньше, чем в прочих случаях, выходит наружу негативность *содержания*: напротив, производство и публика склонны одобрять, принимать выходящую наружу силу. И в то же время есть некоторая агрессия и насильственная дезориентация зрителя даже в самых светлых вариантах этого экспрессивного искусства (Матисс). А исторически мы видим *эволюцию* от экспрессионизма «Синего всадника» и Матисса к собственно «немецкому экспрессионизму», который породил таких мрачных художников, как Дикс и Бекман, таких писателей, как Брехт и Кафка. За психоделическим Маркесом логически следует, скажем, брутальный Варгас Льоса. Такое впечатление, что сила, не полностью освободившись от материала, нападает на него, спорит с ним. Или же мир публики признает обнаруженную искусством силу демонической, монструозной: только в таком морально сомнительном виде она готова ее принять. Демонизм служит барьером, отделяющим искусство от его публики, позволяющим публике не отдаваться силе искусства.

Отсюда впечатление Адорно, что выражение *исходно* негативно, что его природное бытование это конвульсия и отвращение. И отсюда же понимание модернизма, вначале Воррингером, а затем опять же Адорно, как *выражения* негативности окружающего мира не непосредственно, а через абстрактную и ломаную *форму*. Именно разрушенная или, наоборот, излишне ригидная, *форма* берет на себя экспрессию гнева и ужаса, которые трудно передать в собственно изобразительном плане картины или романа. Разумеется, данная теория Адорно не описывает всего разнообразия модернизма, но применима и к Пикассо, и к Бэкону, и к Шенбергу, и к Кафке.

Остановимся на этом важнейшем вопросе соотношения негативности в форме и содержании.

Необходимую связь здесь прослеживает не только упомянутый Адорно, но и другой левый автор, — как и Адорно, последователь Г. Лукача — М. Лифшиц.

Адорно приписывает мрачность искусству вообще, но в особенности — «новому»:

Черно-серый колорит нового искусства, его аскеза в отношении цвета, является негативным апофеозом красочности. <...> Поскольку утопия, создаваемая искусством, то, что не стало еще реально существующим, скрыта от его взора словно черным занавесом, искусство, благодаря всему своему опосредованию, остается воспоминанием, воспоминанием о возможном, противостоящем действительному, вытеснившему его, о воображаемом возрождении свободы, уничтоженной в ходе катастрофы. <...> С напряженным ожиданием перманентной катастрофы, наполняющим искусство, тесно связана негативность искусства, его метексис, причастность к мрачному.<sup>11</sup>

Но Адорно, как мы знаем, любит именно такое искусство — Шенберга, Кафку и Беккета. А более «дионисийского» Стравинского он не любит. Однако, в отличие от Лукача и Лифшица, Адорно считает, что модернистское искусство не просто «негативно»: к экспрессивному «мимесису», который действительно мрачен, оно добавляет рефлексивную, рациональную «конструкцию», которая уравнивает собственно негативное и помогает его выразить.

При этом характерно, что Адорно приписывает негативность не только высокому искусству, но и массовому искусству, «культуриндустрии», и тут уже резко критикует его. Разумеется, массовое искусство по-настоящему не негативно: оно шаблонно и идентитарно. Но голливудские мультфильмы, по Адорно, изобилуют садизмом в отношении зрителя, пропагандируют его — причем садизм пропорционален степени разрушения формы: да-да, и в массовой культуре есть разрушение формы, и оно дурно! А не чреваты ли садизмом и «мрачные» истории Кафки и Беккета, *mutatis mutandis*?

---

<sup>11</sup> Адорно, Теодор. *Эстетическая теория*, пер. А. Дранова. М.: Республика, 2001, с. 198–199.

[Мультифильмы] еще совсем недавно обладали вполне consistentным сюжетом, связанное действие в них разваливалось лишь в последние минуты в эпизодах головокружительных погонь. В этом принятый в них образ действий был сходен с используемым в имеющем столь давнюю традицию фарсе. Но ныне наблюдается смешение этих временных соотношений. Прямо-таки самыми первыми эпизодами трюкового или мультипликационного фильма задается мотив развития действия, дабы в ходе фильма деструктивности было бы на чем проявить себя: под одобрительные ахи публики главную фигуру подобно отбросам швыряют туда, то сюда. Так количество организованного развлечения переходит в качестве организованной жестокости. Самоизбранные цензоры киноиндустрии, чье родство душ с последней несомненно, неусыпно следят за продолжительностью растянувшегося до размеров самой настоящей травли злодеяния. Забавность пресекает то удовольствие, которое предположительно могло бы доставить зрелище объятий, и откладывает момент исполнения желаний до дня погрома. В той мере, в какой наряду с приучением чувств к новому темпу трюковые и мультипликационные фильмы способны и еще кое на что, они вколачивают во все без исключения мозги ту старую истину, что непрерывная взбучка, подавление всякого индивидуального сопротивления есть условие существования в этом обществе. Мультипликационный Дональд Дак, равно как и неудачники в реальности получают свою порцию побоев для того, чтобы зрители смогли свыкнуться с теми, которые ожидают их самих. Удовольствие, с которым воспринимается учиняемое над экранном персонажем насилие, превращается в насилие над самим зрителем, развлечение — в тяжкую повинность.<sup>12</sup>

Гораздо более упрощенная, но в чем-то пронизательная картина модернистского искусства складывается у ученика Лукача, консервативного идеолога постсталинской эстетики СССР М. Лифшица. В своих инвективах против современного искусства Лифшиц объединяет и формальные эксперименты, и пессимистическое унастроение. Все это вместе образует, пишет он, *«интегрированный бунт»*, который направлен на отключение у зрителя/читателя рефлексии по поводу происходящего — путем его мнимого отвержения и отказа изображать.

Модернизм связан с самыми мрачными психологическими фактами нашего времени. К ним относится — культ силы, радость уничтожения,

---

12 Адорно, Теодор; Хоркхаймер, Макс. *Диалектика просвещения: философские фрагменты*, пер. М. Кузнецова. М.; СПб.: Медиум; Ювента, 1997, с. 173.

любовь к жестокости, жажда бездумной жизни, слепого повиновения. <...> Жестокая ломка реальных форм означает порыв слепой озлобленной воли. Это месть раба, его мнимое освобождение от ига необходимости, простая отдушина.<sup>13</sup>

Лифшиц даже цитирует Бердяева(!), чтобы обвинить Пикассо в высвобождении «демонических гримас скованных духов природы».<sup>14</sup>

Да, кубизм — это демонический протест против всех выродившихся до пошлости привычных форм, в которые отливалась человеческая жизнь, политическая и нравственная, жизнь страстей и, наконец, жизнь глаза, видящего перед собой надоевшие до омерзения маски, этот скучный, серый мир, сложившийся еще в XIX веке, мир мещанина во фраке, перед которым, по выражению Герцена, бессильна кисть художника. И вот художник мстит этой картине мира. Он мстит ей, создавая чудовищные деформации видимых вещей, превращая мир в руины, кучу обломков ископаемой культуры, подвергая свирепой казни все теплое, лицемерно прекрасное, лицемерно живое. Он торжествует над этим миром в своем сознании. Таков действительный, хотя, быть может, и не всегда осознанный [курсив мой. — А. М.] самими художниками внутренний смысл революции, которую апологеты новой живописи считают поворотным пунктом истории искусства.<sup>15</sup>

Здесь не только ретроградный репрессивный гнев, но и достаточно ценный обобщенный взгляд: действительно, столь глубокий анализ современного мира, что предлагает кубизм, неизбежно включает действующие в нем разрушительные силы, действительно, обратной стороной формальной свободы является презрение к внешней реальности (но реальна ли она?) и действительно инертным суппортом негативности является сознание пассивно бунтующего буржуазного субъекта.

Даже переход современного искусства «к самим вещам», например, к реди-мейдам, который как будто бы отвергает упреки в абстракции, кажется Лифшицу изощренным и радикальным отрицанием. Ведь подобная фетишизация вещи происходит в ущерб ее репрезентации, которая, по

---

13 Лифшиц, Михаил. «Почему я не модернист?», в кн.: Лифшиц М. *Почему я не модернист?* М.: Искусство, 2009, с. 40 (40–56).

14 Лифшиц, Михаил; Рейнгардт, Лидия. *Кризис безобразия. От кубизма к поп-арт.* М.: Искусство, 1967, с. 39.

15 Там же, с. 73.

Лифшицу, необходима, чтобы принять мир и разобраться в нем. Лифшиц тем самым делает логический ход, который позднее стал известным благодаря Славою Жижеку: в современной культуре фетишистское поклонение материальному объекту (например, товару или телу) является не возвратом к реальности, а утрированным, дистиллированным ее отрицанием: отрицание отрицания не снимает негативность, а возводит ее в квадрат или в куб.<sup>16</sup>

Все это само по себе верно, но, разумеется, инвективы Лифшица нельзя принимать слишком всерьез. Он не мыслит диалектически и не видит продуктивной роли негативности в преобразовании действительности, а также опасности застывшего в своих формах добра. Он также не понимает тесного сродства негативности, выявленной модернизмом, и идеи искусства вообще. Наконец, важно, что негативность всегда относительна и никогда не может выполнить обещания абсолютного минуса или нуля. Поэтому, как показывает Адорно, вещьность самого произведения опровергает его претензии на негативность.

Любое произведение искусства, и в первую очередь то, которое проникнуто неудержимым стремлением к негативности, говорит без слов "Nop confundar". Произведения были бы бессильны, если бы их переполняла только тоска, страстное томление, хотя без этого томления не создается ничего нового, основательного. Но произведения трансцендируют эту тоску в результате той недостаточности, которая в виде художественного образа вписана в исторически сущее. <...> То, что произведения искусства реально существуют, указывает на то, что несуществующего быть не может.<sup>17</sup>

Само бытие произведения противоречит его содержанию, разочлачает его алиби.

Надо сказать, что инвективы, близкие Лукачу и Лифшицу, продолжают регулярно звучать от авторов, озабоченных прежде всего политическими, а не эстетическими вопросами. Так, например, в России 1990–2000-х

---

16 Žižek, Slavoj. *Less Than Nothing*. London; New York: Verso, 2011, p. 497–498, 503. Жижек не формулирует буквально, что объект сам является отрицающим оператором (это моя интерпретация), но уточняет, что, в противовес Гегелю, у которого отрицание отрицания дистиллирует дух, превращает его в чистую форму, у Фрейда это высшее отрицание, наоборот, выражается в привязанности к объекту, в «залипании на некоем случайном особенном содержании» (p. 503).

17 Адорно Т. *Эстетическая теория*, с. 194.

заслуживает внимания либерально ориентированная исследовательница Дина Хапаева, написавшая книгу «Готическое общество»,<sup>18</sup> где популярная сегодня в России «черная» эстетика кошмара и, шире, современная российская культура возводится к готическому роману XVIII века. Если отбросить объективно несостоятельную приписку новой готики именно к России, объяснение ее памятью о сталинизме и памфлетно обличительный тон книги, сами по себе наблюдения автора весьма убедительны: действительно, современная культура была открыта именно в конце XVIII века, не только в романтическом эстетическом эксперименте, но и в более прямой, готической и, шире, *сентиментальной* атаке на публику. Удивление Д. Хапаевой, вызванное вторжением «готики» в либеральный порядок, объясняется тем, что эта массовая эстетика пришла в постсоветскую Россию позже, чем в другие страны: советская цензура сдерживала кошмар, а отказ от просвещенческих идеалов в 1990-е, наоборот, способствовал его распространению.

Итак, эстетическая негативность, характерная для искусства вообще и особенно для искусства XX века как института и как жанра, проявляется и в институциональной, и в формальной, и в семантической, и в экспрессивной сторонах произведений. Искусство в эпоху после объявленного Гегелем «конца» (конца его абсолютной значимости, после которого оно перехлестывает себя) если и не уничтожает себя, то самоуничтожается в своих отдельных произведениях и ярко выражает свою волю к ничто, погружая свои объекты и свою публику в абсолютную пустоту. А поскольку полного уничтожения все же не происходит, то произведения искусства выглядят порой как эксcrementальные остатки, неубиваемые призраки, руины Искусства, каким оно было и могло бы быть. Но, более того, искусство так понятое становится некоторым резервуаром, прибежищем негативности, зоопарком агрессивности для общества, которое, проникнутое психологической тревогой, в то же время вдохновляется культом Дела и конкурентного Успеха в своей публичной сфере.

Что с этим делать нам, субъектам нового? Об этом читатель может судить сам, но представляется как минимум, что, как любой нигилизм, современный нигилизм искусства свидетельствует одновременно о кризисе данной общественной и концептуальной формы и о ее высочайших амбициях, направленных на реальную (а не артистическую) утопию

---

<sup>18</sup> Хапаева, Дина. *Готическое общество*. М.: Новое литературное обозрение, 2007.



и унижающих (иконоборчески) ее собственные образы. Что может сделать в этой ситуации теория, так это обзреть ситуацию в целом и указать на негативные силы, являющиеся источником этой деструктивной интенции искусства, которые обычно сами не видны (виден их результат). Оpozнание этих сил — это уже шаг в сторону от отчаяния, потому что сами эти силы *сильны*, т. е. обладают собственной состоятельностью, несмотря на свою деструктивную направленность. Следовательно, для субъекта в перспективе возможна если не апроприация этих сил, то по крайней мере работа с ними. А практическим аналогом синтезирующей теории была бы эстетическая институция, которая бы свела вместе разные виды искусств и разные модальности негативности в их последовательном развитии (о котором ниже), а главное — негативные (критико-меланхолические) и аффирмативные (дионисийско-силовые) модусы модернизма, что приблизило бы ее к романтическому идеалу *Gesamtkunstwerk*, который в новой ситуации призван синтезировать — среди прочего — «массовое» и «элитарное» искусство.

## 2. ПРЕДМЕТ И НАЗВАНИЕ

В этой книге собраны статьи разных лет, посвященные искусству — в основном литературе, а также общим проблемам эстетики. Несмотря на сборный характер книги, в ней есть общая линия, очерчивающая определенный взгляд на искусство как феномен. Было бы самонадеянно превращать книгу в очередной трактат по Эстетике с большой буквы — вроде бы уже все сказано по этому предмету в последние два века, и новая эстетика могла бы появиться лишь с возникновением нового великого искусства, чего мы в настоящее время не наблюдаем. Тем не менее в каждую эпоху книги открываются на новых страницах. И есть смысл очертить эти страницы новой линией или фразой: провести то, что Пауль Целан называл «меридианом».

Привычно для книги по эстетике — сетовать на сам этот термин. Не буду оригинален. Гегель, например, в своей «Эстетике» называет термин неудачным и упоминает, что другие предлагали вместо него «каллистику»,<sup>19</sup> но далее в своем определении прекрасного как чувственного явления

---

19 Гегель, Георг Вильгельм Фридрих. *Лекции по эстетике*, в 2 т., пер. Б. Столлнера. СПб.: Наука, 2001, т. II, с. 79.