

ТРАНСФОРМАЦИЯ БАЗОВЫХ КОНЦЕПТОВ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КРИТИКЕ ЭПОХИ МОДЕРНА

Нина Ковалева, Виктор Левченко

Статья посвящена исследованию трансформации нормативной классической модели в философском дискурсе модерна. Исследование основано на анализе работ Т. В. Адорно и Х. Ортеги-и-Гассета. В статье сделана попытка выявления причин и следствий изменения культурных норм в эстетических современных теориях и художественных практиках.

Ключевые слова: культурная норма, Т. В. Адорно, Х. Ортега-и-Гассет, модерн, эстетическая критика.

В классической эстетике, начиная с Аристотеля, занятия искусством, как с позиции творца, так и реципиента (можно даже сказать «восприемника художеств») не ограничиваются исключительно гедонистической составляющей. Как писал в своей «Политике» Аристотель, применительно к занятию музыкой и восприятию ее – три причины способствуют этому. Кроме того, что и творцам и слушателям это нравится, они способствуют самопознанию человека и свидетельствуют о степени его свободы. «Музыкой следует пользоваться не ради одной цели, а ради нескольких: и ради воспитания, и ради очищения..., в-третьих ради времяпрепровождения» [4, с. 642]. В «Поэтике» Стагирит транспонирует данный подход на понимание всех областей искусства (см.: [5]).

В классической эстетике и даже в повседневной культуре утвердилось в качестве непререкаемой культурной нормы понимание искусства как дающего эстетическое наслаждение, воспитывающего и развлекающего. Акценты на приоритетность этих предназначений искусства, конечно, менялись в зависимости от культурно-исторических установок. Барокко и рококо, например, были ориентированы в большей степени на гедонизм и развлекательность, а классицизм, Просвещение и так называемая «натуральная школа» на воспитание, хотя это и не предполагало непризнания и забвения других функций искусства. В этой парадигме зрительское поведение тоже не определялось одной из этих нормативных интенций.

Если в XIX в. театры и концертные залы были, кроме прочего, местом «большого света» (концертные залы, собственно и располагались в аристократических особняках, а в королевскую ложу можно было попасть прямо из королевских апартаментов, как, например до сих пор, в неаполитанском театре «Сан Карло»), а в Древней Греции местом политического служения, то все же при этом аристотелевская культурная норма оставалась неизменной.

Выход за рамки этой матрицы произошел только в начале XX в., что и было презентовано авангардными художественными поисками. Декларируемые ими принципиальные антимиметичность, дегуманизация, отказ от поисков трансцендентных смыслов перевернули матричную модель интерпретации искусства. Ставшее уже классическим для гуманитарного дискурса описание такой модели было дано Хосе Ортега-и-Гассетом. Характеризуя искусство модерна, он выделяет в качестве принципиально значимого прагматический момент. Отказ от установки на тотальную популярность как необходимый

атрибут искусства Ортега-и-Гассет выделяет как сущностный момент в самопонимании «нового искусства». Такая позиция рождает «эстетскую» элитаристскую формулу «искусства для искусства», настойчиво предполагающую радикально новое понимание отношений «художник-зритель». Художник теперь отказывается от роли учителя, воспитателя, пророка, открывающего мир трансцендентного и несущего его истины в профанное пространство повседневности. Принять истины «нового искусства» может и достоин только тот «...кто обладает особым даром художественной восприимчивости. Это будет искусство для художников, а не для масс; это будет искусство касты, а не демоса. Вот почему новое искусство разделяет публику на два класса – тех, кто понимает, и тех, кто не понимает его, то есть на художников и тех, которые художниками не являются. Новое искусство – это чисто художественное искусство» [6, с. 226]. Антинормативная интенция модерна, очевидно направленная против традиционной культурной матрицы, все же, по нашему мнению, парадоксально не выходила за ее рамки. Отказ от гедонистической функции «романтического искусства» (как называл его Ортега-и-Гассет) – функции, наиболее значимой и наиболее зависящий от зрителя – был заменен в искусстве модерна своеобразной формой нового гедонизма. Эстетическое наслаждение было избавлено от зрительской опеки, облечено в строгие формы рациональности, исключающие нарциссический психологизм и зрительскую аттракцию. Это была новая холодная форма эстетического гедонизма. Заявленный отказ от традиционных претензий искусства на исключительную роль и значение на самом деле представлял то же структурное отношение, только по-иному выраженное. Коммуникативная линия «художник – реципиент» оказалась еще более строго вертикально выстроенной, более того – «башня из слоеновой кости» стала недостижимой для массового зрителя.

Авангард в этом стремлении к антинормативности, нужно отметить, был не равен сам себе, не самотождественен. С одной стороны, он предьявлял миру как новую ценность формулу «искусство для искусства», а с другой стороны, никто больше, чем авангардные движения не манифестировал свою связь с социальной реальностью. Автономия, о которой заявляло и которой добивалось «новое искусство», неизбежно вступала в противоречие с концептуальными культурными трансформациями общества. По большому счету такая автономия оказалась иллюзией. Как писал Т. В. Адорно в своей «Эстетической теории», что после того как искусство «отринуло свою культовую функцию и подделки под нее» его автономия «жила за счет идеи гуманности. Идея же эта приходила в упадок по мере того, как общество становилось все менее гуманным. В искусстве, в силу его собственного закона развития, все больше угасали и бледнели принципы, которые оно черпало из идеала гуманности» [3, с. 5]. Идея автономии «l'art pour l'art» («искусства для искусства») была настолько же необратима, насколько в своих конструктивных основаниях парадоксально коррелировала с динамикой концептуальных трансформаций социума, например, с динамикой таких его базовых концептов как свобода и гуманизм. Перефразируя знаменитые слова Адорно, можно заметить, что концептуальные разворачивания идеи «l'art pour l'art» после Освенцима стали невозможными, как и «наивное»

неотрефлексированное использование в гуманитарном дискурсе, в том числе и в эстетике, фундаментальных концептов «свобода» и «гуманизм». После социальной катастрофы модерная критика очень чувствительно реагировала на возможность любой формы дискурса адекватно выражать истину. Именно это привело Адорно к критике идеологии, понимаемой в русле марксистской традиции как ложное сознание. В работе «Жаргон подлинности» философ тематизирует и проблематизирует семантические основания современного философского дискурса.

Характеризуя смысл «Жаргона подлинности», Адорно писал: «...текст «Жаргона» содержит достаточно примеров – из поистине неисчерпаемого источника, – подтверждающих, что <...> великие демонстрируют ту самую манеру письма, которую они, чтобы подтвердить собственное превосходство, презирают у малых. Их философы показывают, чем питается жаргон и умолчание чего составляет один из эффектов его суггестивной силы. Если в амбициозных проектах немецкой философии второй половины двадцатых годов оформилось и артикулировалось то, к чему тогда влекло объективный дух, оставшийся тем, что он есть, и о чем жаргон продолжает говорить по сей день, – то лишь через критику этих проектов можно объективно определить ту неистину, что звучит в лживости вульгарного жаргона. Физиогномика последнего восходит к тому, что становится явным на примере Хайдеггера» [1, с. 234]. Анализируя всевозможные дискурсивные практики и мировоззренческие основания, представленные в философии и гуманитаристике, консервативной беллетристике и публицистике (особенно достается *Blubo* – аббревиатуре от «*Blut und Boden*» («кровь и почва»)), Адорно приходит к выводу о наличии в подобных текстах скрытой идеологемы охранительства по отношению к существующему положению дел. Иронически разрабатывая эту тему, работая на нюансах (а как иначе можно передать то состояние умастроения, которое автор назвал «жаргоном подлинности»), Адорно талантливо показывает превращение языковых форм выражения в утратившие содержательный смысл вербальные оболочки. Адепты подлинности организуют свою коммуникацию через использования особенного субъязыка, представляемого ими как сверхъязык. Но происходящая в результате сакрализация языка относится скорее к культуре подлинности, чем религиозности. Жаргон имеет сугубо формальный, бессодержательный характер. Как пишет Адорно: жаргон «добивается, чтобы его цель чувствовалась и воспринималась в значительной мере независимо от содержания слов, благодаря одному только их произнесению». Допонятийная стихия языка задает определенную тональность, придающую вес и значимость словам, которые используются в жаргоне. При этом его адептами совершаются практики смысловой подмены возможных для разных сфер действительности значений. «Если слова, обозначающие эмпирическое, он [жаргон подлинности – *H. K., V. L.*] окутывает аурой, то всеобщие философские понятия и идеи, вроде идеи бытия, напротив, размалевывает так усердно, что их понятийная суть – опосредованность мыслящим субъектом – совершенно исчезает под слоем краски: тогда-то они и приобретают привлекательность наиконкретнейшего» [2]. Для словарного запаса жаргона характерно перемешивание вульгарного и

элитарного, когда самым обыкновенным словам приписывается несвойственная им аура. Благодаря жесту уникальности слова и превращаются в жаргонные. «Магия, которую теряет отдельное слово, словно бы возвращается ему специальным административным решением. Трансценденция отдельного слова – вторичный, фабричного производства, эрзац утраченной трансценденции» [2]. Такие игры шаблонизации языка, затеваемые жаргоном подлинности, свидетельствуют о сползании человеческого миропонимания в сторону усиления пустого автоматизма имеющихся стереотипов, закрепленного привычкой подчинения правилам. «Демонстрируя переполняющее его глубокое душевное волнение, жаргон, однако, столь же стандартизирован, как и мир, который он официально отвергает: отчасти это связано с его массовым успехом, отчасти же с тем, что он возвещает свою весть автоматически, одним только своим строением, тем самым закрывая ее для того опыта, который должен был бы его одушевлять» [2]. Тексты, выстраиваемые через активное использование слов жаргона подлинности, зачастую узнаваемо подражают дискурсу массмедиа, которые, в свою очередь, в словоупотреблении подражают письменным произведениям подлинности. В результате мы имеем то, что непосредственность «производится синтетически», опосредованное же «превращается в карикатуру на естественное». Очень показательной в данном аспекте является критическая позиция по отношению к главному антигерою данной работы – Мартину Хайдеггеру. Для него и подражателей его языку характерно приглушенное присутствие «теологических нот», со всей стилиевой претенциозностью и оборачиваемостью смыслов, свойственных подобному дискурсу. В частности, Адорно отмечает, что жаргон подлинности у Хайдеггера «нашел приют в языке, в котором тлеющее несчастье (*Unheil*) предстает как благо (*Heil*)». Несмотря на то, что нам известны призывы швабского мыслителя к своим ученикам «нехайдеггерничать», неумеренное использование самим Хайдеггером тире и других знаков препинания, отсылающих нашу языковую память к высокому стилю, кружение его мысли вокруг традиционалистских ориентаций на почву в его постоянных поисках просвета бытия и прогулок по проселкам вызывают ехидное, но в какой-то мере справедливое замечание Адорно о том, что «пока философ осуждает других поборников «блубо» за трезвон вокруг «блубо», угрожающий его монополии, его отрефлектированная нерелексивность вырождается в доверительную болтовню в виду сельскохозяйственного окружения, в котором желает быть своим». В результате мы сталкиваемся с возникновением философской банальности, где словоупотребление сопровождается приписыванием общему понятию своеобразной магической причастности к абсолютному. По большому счету, несмотря на демонстрируемый пафос уникальности, вербальные фишки жаргона подлинности функционально годятся для любой цели. При этом для извращающего опыт жаргона на самом деле не значима оппозиция мобильности и укорененности, беспочвенности и подлинности. В этих противоположностях распознаются «моменты одного и того же преступного целого, в котором торгаши и герои стоят друг друга. Либерализм, выпестовавший культуриндіустрию, формы рефлексии которой навлекли на себя негодование жаргона подлинности, хотя и он сам

является одной из них, был предтечей фашизма, который растоптал как своего прародителя, так и позднейших его сторонников. Впрочем, душегубство того, что нынче отзывается в жаргоне, было куда более масштабным, нежели обманный маневр мобильности, принцип которой исключает непосредственное насилие» [2].

В какой-то мере здесь продолжается развитие мыслей, сформулированных еще в «Диалектике просвещения» (см.: [7]), об оборачиваемости рационалистического идеала, где порядок бессодержательных абстракций *cogito*, так и неупорядоченность чувственности отзеркаливаются в своей неестественности. Это ведет к неизбежному обнаружению разумом собственных границ, противодействию его экспансии в мир. Через критику «культуриндустрии» выявляется главная тема всей философии Адорно и пафос его работ – необходимость реагировать и противостоять победе тотального, универсального и утрате индивидуального. В своих многочисленных сочинениях по эстетике и философии искусства Адорно также выявлял и критиковал идеологическую оборачиваемость художественного творчества. Во многом именно этим объясняются его несправедливые на наш взгляд филиппики в адрес музыки И. Ф. Стравинского. По мнению Адорно, замкнутость и упорядоченность, характерные для художественной поэтики последнего, искажают действительность. Неоклассицизм Стравинского, отражает иллюзию примирения индивидуальности и общества и превращает искусство в ложную идеологию. В последней своей незаконченной работе, получившей при издании название «Эстетическая теория» Адорно пишет совершенно в духе своей критики жаргона подлинности: «Торжественный тон неизбежно делает произведения искусства смешными так же, как и жесты власти и величия. И хотя искусство немислимо без наличия в нем субъективной силы, делающей возможным создание художественных форм, оно все же не имеет ничего общего с силой в том содержании, которое выражают его произведения» [3, с. 61]. Адорно противопоставляет подлинности истину, сожалеет об отсутствии настоящего человеческого существования и эмансипации в современном мире.

Критика семантической (смысловой) наполненности философского дискурса модерна оказывается у Адорно тесно связанной с эстетическими проблемами того времени.

Дело в том, что в авангардном искусстве возникает напряженная дихотомия: с одной стороны, произведение и реципиент максимально разводятся по отношению друг к другу, семантически произведение выступает как самостоятельная единица принципиально не нуждающаяся в зрителе и воздействии на него, с другой стороны, эта дистанция категорично снимается, произведение существует только при максимальной зрительской вовлеченности в семантическое пространство произведения. В традиционной, идущей от идеи Аристотеля эстетике, высшей точкой воздействия искусства на зрителя как самоочевидное понимался катарсис. Из концепции «искусства для искусства» понятие катарсиса элиминировано по определению: ведь воздействие искусства на зрителя исключается. А вот во втором случае (зрительской вовлеченности), катарсис вроде бы предполагается, но его понимание достаточно далеко от

аристотелевской модели. Мы полагаем, что главной причиной этого является изменение субъектности и изменение в понимании социальных функций искусства.

«Эстетическая теория» и есть своеобразный комментарий к исходу традиционного мира искусства с его концептами, ценностями и системой отношений, в том числе отношений (художник – реципиент).

В эстетической теории Адорно, явившейся результатом пересечения интенций модерна, о которой шла речь выше, и нарождающегося постмодерна. Адорно отстаивает позиции антипсихологизма и интеллектуализма в понимании искусства. В связи с этим он подвергает критике являвшееся до модерна нормативным понятие художественного наслаждения. «В художественном опыте *tel quel* эмпирический субъект принимает лишь ограниченное и модифицированное участие; и чем выше художественный уровень произведения, тем скромнее это участие. Тот, кто наслаждается произведениями искусства как таковыми, так сказать конкретно, тот обыватель и невежда; его выдают такие слова, как “райская музыка” и т. п. ...И действительно, чем больше произведение искусства понимают, тем меньше им наслаждаются» [3, с. 22]. Эти идеи Адорно тождественны размышлениям, например, Поля Валери, о «тирании эмоциональности» и «коллективном зрителе» и значительно радикальнее рассуждений Ортеги-и-Гассета о холодной форме эстетического гедонизма. Если для Ортеги-и-Гассета хотя бы часть публики («творческое меньшинство») была способна понять (а значит и воспринять) «новое искусство» и испытать эстетическое наслаждение, то для Адорно наступает «смерть зрителя» как эмпирического субъекта. Следует отметить, что такая констелляция совпала по времени со знаменитой идеей Ролана Барта о «смерти автора», ознаменовавшей собой рубеж между структурализмом и постструктурализмом.

Отмеченные модернистские тенденции в осмыслении природы искусства не потеряли своей актуальности и в наступившую постмодернистскую эпоху. Вопросы о статусе искусства, его функциях, соотношении элементов интеллектуального и чувственного в эстетическом наслаждении, возможности катарсиса как субъективного действия приобретают новое, зачастую контroversийное смысловое наполнение в ситуации «смерти субъекта», доминировании в культурном пространстве идей неогедонизма и постмодернистской чувствительности.

Список использованной литературы

1. Адорно Т. В. Жаргон подлинности. К немецкой идеологии (Фрагмент) / пер. с нем. Е. Борисова // Δόξα / Докса. *Збірник наукових праць з філософії та філології*. Вип. 9. Семантичні й герменевтичні виміри сміху. Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2006.– С. 216–235.
2. Адорно Т. В. Жаргон подлинности. К немецкой идеологии / пер. с нем. Е. Борисова // Δόξα / Докса. *Збірник наукових праць з філософії та філології*. Вип. 15. Універсальні виміри культури.– Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2010.– С. 548–568.
3. Адорно Т. В. Эстетическая теория / Пер. с нем. А. В. Дранова.– М.: Республика, 2001.– 527 с.
4. Аристотель. Политика / Пер. с древнегр. С. А. Жебелева // Аристотель. Сочинения в 4-х тт.– Т.4.– М.: Мысль, 1983.– С. 375–644.

5. Аристотель. Поэтика / Пер. с древнегр. М. Л. Гаспарова // Аристотель. Сочинения в 4-х тт.– Т.4.– М.: Мысль, 1983.– С. 645–680..
6. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Пер. с исп. С. Л. Воробьева // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры.– М.: Искусство, 1991.– С. 218–259.
7. Хоркхаймер М., Адорно Т. В. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты / Пер. с нем. М. Кузнецова.– М.; СПб.: Медиум; Ювента, 1997.– 311 с.

Ніна Ковальова, Віктор Левченко

ТРАНСФОРМАЦІЯ БАЗОВИХ КОНЦЕПТІВ В ЕСТЕТИЧНІЙ КРИТИЦІ ЄПОХІ МОДЕРНУ

Статтю присвячено дослідженню трансформації нормативної класичної моделі у філософському дискурсі модерну. Дослідження ґрунтується на аналізі робіт Т. В. Адорно та Х. Ортега-и-Гасета. В статті здійснена спроба виокремлення причин та наслідків зміни культурних норм в естетичних модерних теоріях та художніх практиках..

Ключові слова: культурна норма, Т. В. Адорно, Х. Ортега-и-Гасет, модерн, естетична критика.

Nina Kovalyova, Viktor Levchenko

TRANSFORMATION OF BASIC CONCEPTS IN ESTHETIC CRITIQUE OF MODERN EPOCH

The article investigates the transformation of normative classical model in modern philosophical discourse. Researches are based on the analyses of T. W. Adorno and H. Ortega-i-Gasset theory. pragmatic features of contemporary art practices, the causes and consequences of changes of cultural norms in a relationship «artist – recipient». The transformation of the normative models of culture and art is researched. The paper attempts to identify and analyze features of contemporary art practices and the causes and consequences of changes of cultural norms.

Keywords: cultural norm, T. W. Adorno, H. Ortega-i-Gasset, modern, esthetic critique..

References

1. Adorno T. V. (2006) Zhargon podlinnosti. K nemetskoy ideologii (Fragment) [Jargon of Authenticity. For the German ideology (Fragment)]. Per. s nem. E. Borisova. *Δόξα / Doksa. Zbirnik naukovih prac' z filosofii ta filologii. Vip. 9. Semantichni y germenetichni vimiri smihu.* Odesa, ONU im. I. I. Mechnikova, pp. 216–235.
2. Adorno T. V. (2010) Zhargon podlinnosti. K nemetskoy ideologii [Jargon of Authenticity. For the German ideology]. Per. s nem. E. Borisova. *Δόξα / Doksa. Zbirnik naukovih prac' z filosofii ta filologii. Vip. 15. Universal'ni vimiri kul'turi.* Odesa, ONU im. I. I. Mechnikova, pp. 548–568.
3. Adorno T. V. (2001) Jesteticheskaja teorija [The esthetic theory]. Per. s nem. A. V. Dranova, Moscow, Respublika, 527 p.
4. Aristotel'. (1983) Politika [Politics]. Per. s drevnegr. S. A. Zhebeleva. *Aristotel'. Sochinenija v 4-h tt. T. 4. Moscow, Mysl', pp. 375–644.*
5. Aristotel'. (1983) Pojetika [Poetics]. Per. s drevnegr. M. L. Gasparova. *Aristotel'. Sochinenija v 4-h tt. T. 4. Moscow, Mysl', pp. 645–680.*

6. Ortega-i-Gasset H. (1991) Degumanizacija iskusstva [Degumanization of Art]. Per. s isp. S. L. Vorob'eva, *Ortega-i-Gasset H. Jestetika. Filosofija kul'tury. Moscow, Iskusstvo*, pp. 218–259.
7. Horkhaymer M., Adorno T. V. (1997) Dialektika Prosvescheniya. Filosofskie fragmenty [Dialectics of Enlightenment. Philosophical fragments]. Per. s nem. M. Kuznetsova. *Moscow; SPb., Medium; Yuventa*, 311 p.