

МОДЕРН — НЕЗАВЕРШЕННЫЙ ПРОЕКТ¹

Нижеследующий текст лег в основу речи, которую я произнес 11 сентября 1980 года в городе Франкфурте, в церкви св. Павла, по случаю присуждения мне премии Адорно.

После художников и кинематографистов теперь на биеннале в Венецию допущены и архитекторы. Откликом на это первое архитектурное биеннале стало разочарование. Участники выставки в Венеции представляют собой авангард наоборот. Под девизом «Настоящее прошлого» они отказались от традиции модерна, уступившей место какому-то новому историзму. «То, что весь модерн подпитывался ожесточенными дебатами с прошлым; то, что Фрэнк Ллойд Райт был бы немислим без Японии, Ле Корбюзье — без античности и средиземноморских построек, а Мис ван дер Роэ — без Шинкеля и Беренса, обходилось молчанием». Таким комментарием критик из «Frankfurter Allgemeine Zeitung»² обосновал свой тезис, значение которого для диагностики эпохи выходит за пределы данного повода: «Постмодерн решительно подает себя как антимодерн».

Этот тезис характерен для аффективного течения, проникшего во все поры интеллектуальных сфер и активизировавшего теории постпросвещения, постмодерна, постистории и т. д., словом — нового консерватизма. Со всем этим резко расходятся Адорно и его творчество.

Адорно настолько безоговорочно связал себя с духом модерна, что уже в попытке провести различие между подлинным модерном и «всего лишь» модернизмом он предчувствует аффекты, реагирующие на выпады модерна. Поэтому, возможно, не будет столь уж неуместным, если я выражу благодарность за премию Адорно в форме исследо-

вания вопроса о том, как сегодня обстоят дела с установками сознания модернистов. Является ли модерн столь *passé*³, как об этом утверждают постмодернисты? Или же провозглашенный столь многими постмодерн, в свою очередь, всего лишь блеф? А может быть, «постмодерн» — всего-навсего модное слово, под которым незаметно объединились наследники тех, кого культурный модерн настраивал против себя, начиная с середины XIX века?

СТАРЫЕ И НОВЫЕ

Тот, кто подобно Адорно датирует начало «модерна» приблизительно 1850 годом, смотрит на него глазами Бодлера и авангардистского искусства. Позвольте мне начать толкование этого понятия культурного модерна с краткого рассмотрения его долгой предыстории, освещенной в трудах Ганса Роберта Яусса⁴. Слово «*modernus*» впервые было употреблено конце V века для отграничения только что официально признанной христианской современности от римско-языческого прошлого. Содержание меняется, но «*modernitas*»⁵ всякий раз выражает сознание эпох, соотносящих себя с прошлым и древностью и понимающих себя как результат перехода от «старого» к «новому». И это касается не только Ренессанса, с которого начинается Новое время *для нас*. Люди считали себя «современными» (*modern*) и в эпоху Карла Великого, и в XII веке, и в эпоху Просвещения, т. е. всякий раз, как в Европе через обновленное отношение к древним формировалось сознание той или иной новой эпохи. При этом «*antiquitas*»⁶ вплоть до знаменитого спора «новых» с «древними», т. е. с приверженцами классицистских вкусов во Франции конца XVII столетия, считалась нормативным и рекомендованным для подражания образцом. И лишь с возникновением идеалов совершенства, характерных для французского Просвещения, лишь с инспирированным современной наукой представле-

нием о бесконечном прогрессе познания и о продвижении к лучшему с социальной и моральной точек зрения взгляд постепенно освобождается от чар, которыми классические произведения античного мира околдовывали дух *той или иной* современности. Наконец, современность, противопоставляя романтизм классицизму, пытается найти собственное прошлое в идеализированном Средневековье. На протяжении XIX века из *этого* романтизма возникает такое радикализованное осознание современности, которое освобождается от всех исторических связей и сохраняет за собой лишь абстрактное противопоставление традиции, истории в целом.

Теперь современным считается то, что спонтанно способствует объективному выражению спонтанно обновляющейся актуальности духа времени. Квинтэссенцией таких произведений служит новое, которое устаревает и обесценивается, когда стиль в очередной раз меняется на новый. Однако же если просто модное, оказываясь в прошлом, становится старомодным, то современное сохраняет тайную связь с классическим. С незапамятных времен классическим считалось то, что переживает разные эпохи; в эмфатическом смысле «современное» свидетельство черпает такую силу уже не из авторитета какой-либо прошлой эпохи, но исключительно из подлинности прошедшей актуальности. Этот резкий переход сегодняшней актуальности во вчерашнюю является и разрушительным и продуктивным одновременно; как замечает Яусс, это и есть сама современность, создающая для себя собственную классику — ведь мы, к примеру, совершенно непринужденно говорим о классическом модерне. Адорно предостерегает от разграничения между модерном и модернизмом, «так как без субъективного настроя, для которого импульсом служит новое, не кристаллизуется никакой объективный модерн» (*Ästhetische Theorie*, 45)⁷.

НАСТРОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОГО МОДЕРНА

Этот настрой эстетического модерна принимает отчетливые контуры, начиная с Бодлера, в том числе — с его теории искусства, созданной под влиянием Э. А. По. Он разворачивается в авангардистских течениях и в конце концов одерживает триумф у дадаистов в кафе «Вольтер» и в сюрреализме. Его можно охарактеризовать через установки, складывающиеся вокруг фокуса измененного осознания времени. Это осознание выражается в пространственной метафоре передового отряда, т. е. авангарда, деятели которого подобно разведчикам проникают в неведомую область, подвергаются риску внезапных и шокирующих встреч, покоряют будущее, где еще не ступала нога человека, а также занимаются ориентированием, т. е. оказываются вынужденными искать правильное направление движения на незнакомой местности без карты. Однако же ориентация «вперед», предвосхищение неопределенного, случайного будущего, культ нового в действительности означают прославление такой актуальности, которая всегда снова и снова порождает субъективно заполняемое прошлое. Новое осознание времени, которое, начиная с Бергсона, вторгается и в философию, выражает не только опыт мобильного общества, ускоряющейся истории, разорванной повседневности. В повышении ценности преходящего, мимолетного, эфемерного, в торжестве динамизма выражается как раз тоска по беспорочному, соблюдающему границы настоящему. Как самоотрицающее движение, модернизм представляет собой «тоску по подлинному присутствию». Как пишет Октавио Пас, «это и есть тайная тема наилучших писателей-модернистов»⁸.

Этим объясняется и абстрактная оппозиция по отношению к истории, которая тем самым утрачивает структуру артикулированного и гарантирующего непрерывность процесса передачи традиции. Отдельные эпохи утрачивают

свой неповторимый облик в пользу поиска черт сходства современности с самым далеким и самым близким: декадентское узнает себя непосредственно в варварском, диком, примитивном. Анархистское намерение взорвать континуум истории объясняет подрывную силу эстетического сознания, восстающего против нормативных достижений традиции, живущего опытом бунта против всего нормативного и нейтрализующего как морально доброе, так и практически полезное, — это анархистское намерение вновь и вновь разыгрывает диалектику тайны и скандала, одержимое чарами того ужаса, что приносит акт профанации — и в то же время обращается в бегство от его пошлых последствий. Итак, согласно Адорно, «признаки разложения, распада — вот печать, которой подтверждается подлинность модерна; именно с помощью этих средств современность отчаянно отрицает замкнутость вечно неизменного; одним из инвариантов модерна является взрыв. Антитрадиционалистская энергия взвихривается всепожирающим смерчем. В данном отношении «модерн» — это миф, обращенный против самого себя; его вневременность становится катастрофой для мгновения, взламывающего временную непрерывность» (*Ästhetische Theorie*, 41)⁹.

Правда, осознание времени, артикулированное в авангардистском искусстве, не является сплошь и рядом антиисторичным; оно обращается только против ложной нормативности понимания истории, черпающегося из подражания образцам; следы такого понимания не искоренены даже в философской герменевтике Гадамера. Такое осознание времени пользуется объективированным прошлым, благодаря историзму превратившимся в наличное, — но в то же время восстает против нивелировки стандартов, которыми пользуется историзм, когда он запирает историю в музеи. Из этого настроения Вальтер Беньямин конструирует отношение модерна к истории как *постистористское*. Он напоминает о самопонимании Французской революции:

«Она цитирует римское прошлое подобно тому, как мода цитирует костюм из прошлого. У моды есть чутье на актуальное везде, где события движутся в дебри минувшего». И подобно тому, как для Робеспьера античный Рим представлял собой прошлое, заряженное текущим моментом, так и историк должен постигать констелляцию, «образующую его собственной эпохой с какой-либо совершенно определенной эпохой из прежних». Беньямин обосновывает понятие «настоящего, как «теперь», в которое вкраплены осколки мессианского» (Ges. Schr. Bd. I. 2, 701 f).

Между тем этот настрой эстетического модерна устарел. Правда, в 1960-е годы он стал предметом нового цитирования. Однако же, миновав 1970-е годы, мы должны признать, что модернизм сегодня почти не встречает отклика. И как раз в 1970-е годы Октавио Пас, этот сторонник модернизма, не без меланхолии замечает: «Авангард 1967 года повторяет дела и жесты 1917 года. Мы переживаем конец идеи современного искусства»¹⁰. Опираясь на исследования Петера Бюргера, мы между тем говорим о поставангардистском искусстве, в котором уже невозможно скрыть провал бунта сюрреалистов. Но что означает этот провал? Может быть, он символизирует расставание с модерном? Или же поставангард означает уже переход к постмодерну?

Во всяком случае, именно так воспринимает ситуацию Даниел Белл, известный теоретик социологии и самый блестящий представитель американского неоконсерватизма. В своей интересной книге¹¹ Белл развивает тезис, согласно которому кризисные явления в развитых обществах Запада можно возвести к разрыву между культурой и обществом, между культурным модерном и требованиями как экономической, так и административной системы. Авангардистское искусство, по Беллу, проникает в ценностные ориентиры повседневной жизни и заражает жизненный мир настроением модернизма. Модернизм же является вели-

ким соблазнителем, который выдвигает на первый план принцип беспрепятственной самореализации, требование аутентичного самопознания, субъективизм чрезмерно возбужденной чувствительности, — и тем самым высвобождает гедонистические мотивы, несовместимые с профессиональной дисциплиной и вообще с моральными основами целерационального образа жизни. Итак, Белл, как в нашей стране Арнольд Гелен, сваливает вину за распад протестантской этики, тревоживший еще Макса Вебера, на «adversary culture»¹², т. е. на такую культуру, которую модернизм подстрекает к враждебности по отношению к условностям и добродетелям повседневности, рационализированной экономике и административному управлению.

С другой стороны, если следовать такому варианту прочтения, то импульс модерна окончательно исчерпан, а авангард пришел к своему концу: он все еще продолжает распространяться вширь, однако его творческий потенциал иссяк. Тем самым неоконсерватизм поднимает вопрос о том, как в таком случае повысить авторитет норм, кладущих предел либертинажу; как восстановить дисциплину и трудовую этику, противопоставляющие присущей социальному государству уравниловке добродетели индивидуальной трудовой конкуренции. В качестве единственного решения Белл здесь видит религиозное обновление, во всяком случае — следование естественным традициям, что неуязвимы для критики, способствуют созданию отчетливых идентичностей и дают индивиду ощущение экзистенциальных непреложностей.

КУЛЬТУРНЫЙ МОДЕРН И МОДЕРНИЗАЦИЯ ОБЩЕСТВА

Однако же силы, авторитет которых безоговорочно принимается на веру, невозможно создать по мановению волшебной палочки. Поэтому из таких исследований в качестве единственной директивы выводится постулат, создавший

и у нас целую школу: постулат духовного и политического конфликта с интеллектуальными носителями культурного модерна. Я процитирую одного вдумчивого наблюдателя того нового стиля, который был внесен неоконсерваторами на интеллектуальную сцену в 1970-е годы: «Этот конфликт принимает такую форму, что всё, что понимается как выражение той или иной оппозиционной ментальности, надо охарактеризовать так, чтобы сопрячь по своим последствиям с той или иной разновидностью экстремизма: так, например, модернизм ставят в связь с нигилизмом, программы социального обеспечения — с грабежом, государственное вмешательство — с тоталитаризмом, критику расходов на оборону и распределения заказов по знакомству — с пособничеством коммунизму, феминизм и борьбу геев за свои права — с разрушением семьи, левизну вообще — с терроризмом, антисемитизмом или даже фашизмом». Это замечание Петер Штайнфельс¹³ относит исключительно к Америке, но напрашиваются и другие параллели. При этом переход на личности и озлобленность свары между интеллектуалами, развязанной антипросвещенчески настроенными их представителями, надо объяснять не столько психологией, сколько слабостью самих неоконсервативных теорий.

Дело в том, что неоконсерватизм сваливает ответственность за неприятные последствия более или менее успешной капиталистической модернизации хозяйства и общества на культурный модерн. Затушевывая связи между желанными последствиями более или менее успешной капиталистической модернизации, с одной стороны, и по-катоновски порицаемым кризисом мотивации¹⁴, с другой; закрывая глаза на социоструктурные причины изменения отношения к труду, стереотипо в потребления, соображений престижа и ориентации в использовании свободного времени, неоконсерватизм получает возможность свалить все то, что предстает ныне в обличье гедонизма, недоста-

точной готовности к идентификации и послушанию, в виде нарциссизма, а также отказа от статусной и трудовой конкуренции, непосредственно на культуру, которая имеет к этим процессам весьма отдаленное отношение. В этом случае вместо непроанализированных причин «крайними» оказываются те интеллектуалы, которые еще сохраняют верность проекту модерна. Разумеется, Даниел Белл усматривает также связь между эрозией буржуазных ценностей и идеологией потребления, царящей в обществе, перерождившемся на массовое производство. Однако его самого мало интересует его собственный аргумент, и новую вседозволенность он в первую очередь связывает с распространением нового жизненного стиля, первоначально появившегося в элитарных культурах художественно-артистической богемы. Правда, тем самым он только повторяет на новый лад заблуждение, будто бы миссия искусства состоит в том, чтобы исполнять косвенно даваемое искусством обетование счастья путем социализации стилизованных под противоположность этого обетования жизней художников, заблуждение, жертвой которого стал сам авангард.

Оглядываясь на время возникновения эстетического модерна, Белл замечает: «Будучи радикальным в вопросах хозяйства, буржуа оказывается консервативным в вопросах морали и вкуса» (р. 17). Если бы это было так, то неоконсерватизм можно было бы понимать как возвращение к зарекомендовавшему себя на практике *pattern*'у¹⁵ буржуазного умонстроения. Но это было бы слишком просто. Ибо настрой, на который *сегодня* может опереться неоконсерватизм, никоим образом не возникает из беспокойства по поводу антиномичных последствий культуры, выходящей из собственных берегов и врывающейся из музеев в жизнь. Это беспокойство не было спровоцировано интеллектуалами модерна, но коренится в глубинных реакциях на общественную модернизацию, которая под натиском императи-

ва экономического роста и достижений государственной организации все глубже вмешивается в экологию органических жизненных форм, в коммуникативную внутреннюю структуру исторических жизненных миров. Поэтому в неопопулистских протестах лишь заостренно выражаются широко распространенные страхи перед разрушением городской и природной среды, перед разрушением форм человеческого сосуществования. Разнообразные поводы для недовольства и протеста возникают там, где односторонняя рационализация, ориентированная на критерии экономической и административной рациональности, проникает в те жизненные сферы, которые центрированы на задачах передачи культурной традиции, социальной интеграции и воспитания, а потому опираются на другие критерии рациональности, а именно, на критерии коммуникативной рациональности. Однако именно на эти общественные процессы неоконсервативные учения как раз и не обращают внимания; поэтому-то они и проецируют причины, которые им не удастся обнаружить, на уровень строптивой подрывной культуры и ее защитников.

Правда, культурный модерн порождает и *собственные* апории. И на них-то и ссылаются те интеллектуалы, которые провозглашают постмодерн, рекомендуют возврат к предмодерну или же радикально отвергают модерн. Но и независимо от проблем, порожденных общественной модернизацией, *даже с внутренней точки зрения* культурного развития возникают мотивы для сомнений и отчаяния по поводу проекта модерна.

ПРОЕКТ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Идея модерна неотделима от развития европейского искусства; однако то, что я назвал проектом модерна, попадает в поле зрения лишь в том случае, если мы больше не будем ограничиваться искусством. Макс Вебер охарактеризовал

культурный модерн таким образом, что субстанциональный разум, выражающийся в религиозных и метафизических картинах мира, распадается на три момента, которые объединяются лишь формально (через форму аргументативного обоснования). Когда картины мира распадаются, а традиционные проблемы — с обособившихся точек зрения истины, нормативной правильности, подлинности или красоты — могут быть истолкованы *как* вопросы познания, *как* вопросы справедливости или *как* вопросы вкуса, то в Новое время обособляются ценностные сферы науки, морали и искусства. В соответствующих культурных системах действия научные дискурсы, морально- и юридическо-теоретические исследования, художественное производство и критика искусства институционализируются как занятия специалистов. Профессиональная обработка культурной традиции с точки зрения той или иной абстрактной значимости дает возможность проявиться собственным закономерностям когнитивно-инструментального, морально-практического и эстетико-экспрессивного комплексов знания. С этого момента появляется и *внутренняя* история наук, моральной и правовой теории, искусства — разумеется, здесь речь идет не о линейном развитии, но о процессах обучения. Это с одной стороны.

С другой же стороны, растет дистанция между культурами специалистов и широкой публикой. То что «приращает» к культуре посредством осуществляемой специалистами обработки и рефлексии, оказывается в распоряжении повседневной практики *не без осложнений*. Более того, культурная рационализация грозит *обеднением* жизненного мира, чья традиционная субстанция обесценилась. Проект модерна, сформулированный философами Просвещения в XVIII веке, состоит в том, чтобы последовательно развивать объективирующие науки, универсалистские основы морали и права и автономную сферу искусства во всем их своеобразии, — но в то же самое время высвобождать

накапливающиеся подобным образом когнитивные потенциалы от их эзотерических «возвышенных» форм и использовать для практики, т. е. для разумного устройства жизненных связей. Что же касается просветителей вроде Кондорсе, то они лелеяли еще и чрезмерную надежду на то, что искусства и науки обеспечат не только контроль над силами природы, но и истолкование мира и человека, моральный прогресс, справедливость общественных институтов и даже счастье людей.

От такого оптимизма в XX веке мало что осталось. Но проблема сохранилась, и теперь мыслители по-прежнему подразделяются на группы в зависимости от того, придерживаются ли они идей Просвещения, какими бы потрепанными они ни были, или же они поставили крест на проекте модерна; хотят ли они, к примеру, сдерживать те когнитивные потенциалы, которые не влияют на технический прогресс, экономический рост и рациональное управление, так, чтобы жизненная практика, оттеснившая на второй план утратившие весь свой блеск и лоск традиции, оставалась не затронутой этими когнитивными потенциалами.

Даже среди тех философов, что образуют сегодня нечто вроде *арьергарда Просвещения*, проект модерна подвергается своеобразному дроблению. Эти философы доверяют сегодня лишь какому-нибудь одному из моментов, на которые разделился разум. Так, Поппер — я имею в виду теоретика открытого общества, которого неоконсерваторы пока еще не объявили своим, — не отказывается от силы просветительской научной критики, воздействующей на политическую сферу; за это он платит моральным скептицизмом и полным безразличием по отношению к эстетическому. Пауль Лоренцен делает ставку на реформирование жизни с помощью методического построения искусственного языка, в котором проявляется практический разум; однако при этом он пускает науки по узким руслам практических пояснений, напоминающих моральные, и тоже

пренебрегает эстетическим моментом. Зато у Адорно эмфатические притязания рассудка сводятся к обвиняющему жесту эзотерического произведения искусства, тогда как мораль уже неспособна ни на какое обоснование, а у философии остается лишь одна задача: косвенной речью указывать на скрытое в искусстве критическое содержание.

Обособление науки, морали и искусства, служащее, по Максу Веберу, основной характеристикой рационализма западной культуры, *в то же время* означает автономизацию секторов, разрабатываемых специалистами, и отделение этих секторов от потока традиции, естественным образом совершенствующейся в герменевтике повседневной практики. Это отделение представляет собой проблему, возникающую благодаря собственным закономерностям обособленных ценностных сфер; оно вызвало также неудачные попытки «упразднить» культуру специалистов. Отчетливее всего это проявляется в искусстве.

КАНТ И СВОЕВОЛИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО

Из развития современного искусства можно, грубо упрощая положение дел, выделить линию его прогрессирующей автономизации. Сначала, в эпоху Ренессанса, сложилась та предметная область, что подпадает исключительно под категории прекрасного. Затем на протяжении XVIII столетия институционализировались литература, изобразительное искусство и музыка как область деятельности, отделенная от сакральной и придворной жизни. Наконец, в середине XIX века возникает эстетизирующее восприятие искусства, побуждающее художника продуцировать свои произведения уже в духе искусства для искусства. Тем самым своеволие эстетического может стать умышленным.

Итак, на первой фазе этого процесса выступают когнитивные структуры новой сферы, отделяющейся от комплекса науки и морали. Впоследствии делом философской

эстетики станет пояснение этих структур. Кант энергично разрабатывает своеобразие эстетической предметной области. Он исходит из анализа суждений вкуса, которые хотя и ориентированы на субъективное, на свободную игру сил воображения, но все-таки рассчитаны на интерсубъективное согласие, а не просто на проявление пристрастий.

Хотя эстетические предметы не принадлежат ни к сфере тех явлений, что можно познать с помощью категорий рассудка, ни к сфере свободных поступков, подлежащих ведению практического разума, произведения искусства (и красота природы) доступны *объективному суждению*. Наряду со сферой того, что релевантно для истины, и со сферой долженствования, прекрасное образует еще одну область значимостей, обосновывающую *связь между искусством и художественной критикой*. «Следовательно, о красоте говорят так, будто она является свойством вещей» (Критика способности суждения, § 7).

Однако красота присуща лишь *представлению* о какой-либо вещи, так что суждение вкуса соотносится лишь с отношением представления о каком-либо предмете с чувством удовольствия или неудовольствия. Предмет может восприниматься *в качестве* эстетического лишь в *среде кажимости*; только в качестве мнимого он может так воздействовать на чувственность, и поэтому в искусстве изображается то, что ускользает от понятийности объективирующего мышления и от моральной оценки. К тому же Кант характеризует состояние духа, вызываемое благодаря игре сил воображения, эстетическим способом приводимой в движение, как *незаинтересованное* сочувствие. Значит, качество того или иного *произведения искусства* определяется независимо от его практических жизненных связей.

Если упомянутые основные понятия классической эстетики, такие, как вкус и критика, прекрасная внешность, незаинтересованность и трансцендентность произведения,

употребляются преимущественно ради отграничения эстетического от других ценностных сфер, то понятие *гения*, необходимое для создания произведения искусства, содержит позитивные характеристики. Гением Кант называет «образцовую оригинальность природного дарования субъекта в свободном применении его познавательных способностей» (Критика способности суждения, § 49). Если мы отделим понятие гения от его романтических истоков, то — свободно перефразируя Канта — мы можем сказать: одаренный художник может наделить свой опыт аутентичной выразительностью, каковую он создает, концентрированным образом обрабатывая децентрированную субъективность, освобожденную от давления познания и поступков.

Это своеволие эстетического, т. е. объективация децентрированной субъективности в ее опыте самой себя, выход за пределы временных и пространственных структур повседневности, разрыв с условностями восприятия и целенаправленного действия, диалектика разоблачения и шока — все это смогло проявиться лишь вместе с жестом модернизма как самосознания модерна после того, как были выполнены еще два условия. Во-первых, это институционализация художественного производства, зависящего от рынка, и институционализация наслаждения искусством, опосредованного критикой и свободного от цели; а во-вторых, эстетическое самопонимание художников, в том числе и критиков, которые понимают себя не столько в качестве адвокатов публики, сколько в качестве интерпретаторов, участвующих в самом процессе художественного производства. Теперь в живопись и литературу внедряется движение, предвосхищенное, по мнению некоторых, уже в бодлеровской художественной критике: цвет, линия, звук, движение перестают служить, в первую очередь, изобразительным целям; изобразительные средства и техники художественного производства повышают свой статус, превращаясь в предмет эстетики. Потому-то Адорно и

начинает свою эстетическую теорию с тезиса: «Стало общепризнанным утверждать, что из всего того, что имеет отношение к искусству, ничто — ни в нем самом, ни в его отношении к миру со всем, что его составляет, ни даже право искусства на существование — уже не является ни самоочевидным, ни само собою разумеющимся»¹⁶.

ЛОЖНАЯ ОТМЕНА КУЛЬТУРЫ

Разумеется, право искусства на существование не было бы поставлено сюрреализмом под сомнение, если бы модернистское искусство (и именно оно) — уже не несло с собой обещаний счастья, касающегося его «отношения к целому». У Шиллера обещание, даваемое, но не исполняемое эстетическим созерцанием, имеет явный облик утопии, выходящий за пределы искусства. Эта линия эстетической утопии продолжается вплоть до ориентированных на критику идеологии сетований Маркузе на утверждающий характер культуры. Но уже у Бодлера с его *messe de bonheur*,¹⁷ утопия примирения превращается в свою противоположность, в критическое отражение непримиримости социального мира. И эта непримиримость осознается тем более болезненно, чем больше искусство отдаляется от жизни и возвращается к неприкасаемости полной автономии. Эта боль отражается в беспредельной *ennui*¹⁸ отверженного, отождествляющего себя с парижскими старьевщиками.

На таких тропах чувств накапливаются взрывные энергии, которые в результате разряжаются в бунте, в насильственных попытках взорвать сферу искусства, лишь мнимо самостоятельную, и посредством этой жертвы добиться примирения. Адорно с большой проницательностью видит, почему программа сюрреалистов «отказывалась от искусства, но так и не смогла окончательно отвергнуть его» (*Ästhetische Theorie*, 52)¹⁹. Все попытки нивелировать различия, существующие между искусством и жизнью, вы-

мыслом и практикой, видимостью и действительностью; устранить различие между артефактом и предметом обихода, между произведенным и преднаходимым, между оформлением и спонтанным побуждением; попытки всё провозгласить искусством и каждого — художником; упразднить все критерии, приравнять эстетические суждения к выражению субъективных переживаний — все эти в разное время хорошо проанализированные попытки можно воспринимать сегодня как абсурдные эксперименты, что против воли проводивших их людей лишь ярче освещают вроде бы нарушенные структуры искусства: опосредование видимостью, трансцендентность художественного произведения, концентрированный и планомерный характер художественного производства, а также когнитивный статус суждений вкуса²⁰. Радикальная попытка упразднения искусства ироническим образом наделяет правом те категории, с помощью которых очерчивала собственную предметную область классическая эстетика; правда, при этом изменились сами категории.

Крах бунта сюрреалистов подтверждает два заблуждения относительно ложного упразднения культуры. Во-первых, если разбить сосуды своевольно развившейся культурной сферы, то их содержимое растекается; если десублимировать смысл и деструктурировать форму, то ничего не останется и никакого освобождающего воздействия не получится. Но более поучительно другое заблуждение. В повседневной коммуникативной практике должно происходить взаимопроникновение когнитивных толкований, моральных ожиданий, выражений и оценок. Для процессов взаимопонимания по поводу жизненного мира необходима передача культурных традиций *во всем объеме*. Поэтому рационализированную повседневную жизнь совершенно невозможно вывести из оцепенения культурного обеднения, насильственно взломав *одну* из культурных сфер (в данном случае — искусство) и сопрягая ее с *одним* из специализи-

рованных комплексов знания. Во всяком случае, таким способом можно разве что заменить *одну* односторонность и *одну* абстракцию *другими*.

Программе и неудачной практике ложного снятия культуры можно найти параллели и в областях теоретического познания и морали. Правда, они не столь отчетливо выражены. Пожалуй, науки — с одной стороны, и морально-правовая теория — с другой, автономизировались тем же образом, что и искусство. Но обе сферы оставались связанными со специализированными формами практики: одна — с техникой, подкрепленной наукой, другая — с практикой управления, которая в своих основах вынуждена рассчитывать на моральное оправдание. И все-таки институционализированная наука и обособившееся в правовую систему морально-практическое рассмотрение так отделились от жизненной практики, что и тут программа *Просвещения* превратилась в программу *упразднения*.

С эпохи младогегельянцев — после того, как Маркс поставил вопрос о связи теории с практикой, — слышны речи о «снятии» философии. Правда, здесь интеллектуалы выступают совместно с рабочим движением. Лишь на обочинах этого социального движения сектантские группы оставили место для попыток сыграть программу «снятия» философии тем же образом, как сюрреалисты сыграли мелодию упразднения искусства. Вследствие догматизма и морального ригоризма здесь обнаруживается та же ошибка, что и там: овеществленную повседневную практику, рассчитанную на свободное взаимодействие когнитивного элемента с морально-практическим и эстетико-экспрессивным, невозможно «исцелить», привязав ее к *одной* из насильственно взломанных сфер культуры. Кроме того, практическое высвобождение и институциональное воплощение знаний, накопленных в науке, морали и искусстве, не следует смешивать с копированием образа жизни экстравагантных представителей этих ценностных сфер — с обобще-

нием подрывных сил, нашедших выражение в жизни, например, Ницше, Бакунина и Бодлера.

Разумеется, в известных ситуациях террористическая деятельность может быть связана с чрезмерной интенсивностью одного из культурных моментов, т. е. со склонностью эстетизировать политику, заменить ее моральным ригоризмом или подчинить ее догматизму какого-нибудь учения.

Тем не менее эти труднопостижимые взаимосвязи не должны никого подстрекать к клевете, когда сами намерения непокорного Просвещения объявляются «отродьем террористического разума». Кто сближает проект модерна с установкой сознания и публично-зрелищными поступками лиц, исповедующих индивидуальный террор, ведет себя не менее близоруко, нежели тот, кто провозглашает несравненно более стабильный и всеохватывающий террор бюрократического государства, осуществляющийся в подвалах военной и тайной полиции, в лагерях и психиатрических больницах, смыслом существования современного государства (и его позитивистски выхолощенного легального господства) лишь потому, что этот террор пользуется средствами государственного аппарата принуждения.

АЛЬТЕРНАТИВЫ ЛОЖНОМУ «СНЯТИЮ» КУЛЬТУРЫ

Я полагаю, что нам лучше учиться на промахах, сопровождавших проект модерна, на ошибках вычурной программы упразднения культуры, нежели объявлять несостоятельными модерн и сам его проект. Вероятно, пример восприятия искусства может послужить, по меньшей мере, *эскизом* выхода из апорий культурного модерна. С тех пор, как в период романтизма возникла художественная критика, имели место противоположные тенденции, которые отчетливее поляризуются после появления авангардистских течений: первая тенденция сводится к тому, что художе-

ственная критика притязает на роль продуктивного дополнения к произведению искусства; вторая — к ее притязаниям на роль защитницы интерпретативной потребности широкой публики. Буржуазное искусство обращалось к своим адресатам с *обоими* ожиданиями: то наслаждающийся искусством дилетант должен стать образованным, как эксперт; то он может вести себя как знаток, соотносящий эстетические переживания с проблемами собственной жизни. Вероятно, этот второй, казалось бы, более безобидный способ восприятия утратил свою радикальность именно из-за неясности его сцепления с первым.

Разумеется, художественная продукция ухудшится с точки зрения ее семантики, если она не будет специализированной разработкой самостоятельных проблем, делом экспертов, не учитывающих экзотерические проблемы. При этом все (и критики, и имеющие специальную подготовку реципиенты) рассуждают о произведениях искусства, рассматривая разрабатываемые в нем проблемы именно в каком-нибудь одном абстрактном аспекте их значимости. Но стоит эстетическому переживанию войти в историю индивидуальной жизни или инкорпорироваться в некую форму жизни коллективной, как это четкое отграничение, эта концентрация исключительно на одном из измерений нарушается. Восприятие произведения искусства дилетантом или, скорее, экспертом, ориентированным на повседневную жизнь, обретает *иную направленность*, нежели восприятие критика, интересующегося внутренними законами развития искусства. Альберт Вельмер обратил мое внимание на то, как то или иное эстетическое переживание, сразу же не выражающееся в суждении вкуса, меняет свою значимость. Как только это переживание начинает использоваться для прояснения и исследования индивидуальной жизненной ситуации, обращаясь к жизненным проблемам, оно входит в языковую игру, уже не являющуюся языковой игрой эстетической критики. И тогда эстетичес-

кое переживание обновляет не только интерпретацию потребностей, в свете которых мы воспринимаем мир; в то же время оно вторгаются в когнитивные толкования и нормативные ожидания, а также изменяет способ, каким все эти моменты *отсылают* друг к другу.

Пример этой исследовательской силы, которая может исходить от встречи с великой картиной в момент, когда завязывается узел чьей-либо биографии, приводит Петер Вайс, когда он заставляет блуждать по Парижу своего героя, в безнадежном настроении вернувшегося с испанской гражданской войны, — и в воображении предвосхищает ту встречу, что произойдет чуть позже, в Лувре, перед картиной Жерико, изображающей потерпевших кораблекрушение. Способ восприятия, который я имею в виду, в определенном варианте описывается еще точнее через процесс героического усвоения знаний, представляемый тем же автором в первом томе «Эстетики Сопротивления» на примере группы политически мотивированных и стремящихся к познаниям рабочих в Берлине в 1937 году; на примере молодых людей, приобретающих в вечерней гимназии возможности познания истории европейской живописи, в том числе и ее социальной истории. Из жестких камней этого объективного духа они вырубают обломки, которые они усваивают, включая в горизонт опыта собственной среды, одинаково отдаленной как от образовательной традиции, так и от существовавшего в то время режима, и вращают их в разных направлениях до тех пор, пока их не осеняет: «Наши воззрения на какую-либо культуру весьма редко совпадали с теми, какие представлялись гигантским резервуаром произведений, накопленных изобретений и озарений. Как люди, не имеющие собственности, поначалу к этому резервуару мы приближались боязливо, с благоговейным страхом; и это до тех пор, пока нам не становилось ясным, что все это мы должны наполнить собственными оценками, что представление обо всем этом может

пойти нам на пользу лишь тогда, когда в нем будет что-либо сказано об условиях нашей жизни, а также о сложностях и о своеобразии наших мыслительных процессов»²¹.

В таких примерах *усвоения культуры специалистов под углом зрения жизненного мира* сохраняется кое-что от замысла бесперспективного сюрреалистического бунта, а еще больше — от экспериментальных соображений Брехта и даже Бенямина по поводу восприятия произведений искусства, не имеющих ауры. Аналогичные соображения можно выдвинуть и для сфер науки и морали, если задуматься над тем, что науки о духе, социальные науки и науки о поведении еще отнюдь *не полностью* отделены от структуры знания, ориентированного на поступки, и что заостренность разновидностей универсалистской этики на вопросах справедливости достигается ценой абстрагирования, требующего привязки к проблемам хорошей жизни, которые первым делом как раз и отсеиваются.

Однако же дифференцированная обратная связь современной культуры с повседневной практикой, что вынуждена обращаться к живым — хотя и обедненным бесприемным традиционализмом — традициям, будет успешной лишь в том случае, если *и* общественную модернизацию удастся направить по *другим*, некапиталистическим путям, если жизненный мир на своей собственной основе сможет создать институты, ограничивающие внутреннюю системную динамику хозяйственной и административной систем действий.

ТРИ ТИПА КОНСЕРВАТИЗМА

А вот для только что сказанного, если не ошибаюсь, перспективы не слишком хороши. Так, например, в той или иной степени во всем западном мире возник климат, способствующий критике модернизма. Этому служит еще и разочарование, оставшееся после краха программ ложно-

го упразднения искусства и философии; этому служат ставшие зримыми апории культурного модерна как предлог для перехода на консервативные позиции. Позвольте мне кратко провести различия между антимодернизмом младоконсерваторов, предмодернизмом староконсерваторов и постмодернизмом неоконсерваторов.

Младоконсерваторы усвоили основной опыт эстетического модерна, связанный с открытием децентрированной субъективности, освобожденной от всех ограничений, налагаемых познанием и целесообразной деятельностью; от всех императивов труда и полезности — и вместе с этой субъективностью они выпадают из мира современности. В модернистской манере они обосновывают непримиримый антимодернизм. Они переносят спонтанные силы воображения, личных переживаний, аффективности в даль и в архаику и по-манихейски противопоставляют инструментальному разуму какой-либо принцип, доступный лишь с помощью суггестии — будь то воля к власти или суверенность, бытие или некая дионисийская сила поэтического. Во Франции эта линия ведет от Жоржа Батая через Фуко к Деррида. И над всеми, конечно, парит дух воскрешенного в 1970-е годы Ницше.

Староконсерваторы совершенно неподвластны поветрию культурного модерна. Они с недоверием наблюдают за распадом субстанциального разума, за обособлением науки, морали и искусства, за современным миропониманием и его исключительно процедурной рациональностью и рекомендуют возврат к *предмодернистским* позициям (в чем Макс Вебер видел возвращение к материальной рациональности). Известных успехов добился прежде всего неоаристотелизм, благодаря экологической проблематике получающий сегодня импульсы к обновлению космологической этики. На этом пути, начинающемся от Лео Штрауса, располагаются, к примеру, интересные работы Ганса Йонаса и Роберта Шпемана.

Неоконсерваторы по отношению к достижениям модерна занимают, скорее всего, одобрительную позицию. Они приветствуют развитие современной науки лишь в той мере, в какой та выходит за пределы собственной сферы, ускоряя технический прогресс, рост капитализма и рационализацию управления. В остальном они рекомендуют политику притупления взрывного содержания культурного модерна. Согласно одному из их тезисов, наука, если ее правильно понимать, в любом случае утратила значение для ориентации в жизненном мире. Еще один тезис гласит, что политику следует по возможности избавить от требований морально-практического оправдания. Третий же тезис утверждает чистую имманентность искусства, опровергает утопичность его содержания, ссылаясь на то, что искусство есть мнимость, — чтобы замкнуть эстетический опыт в сферу частного. В свидетели тут можно призвать раннего Витгенштейна, Карла Шмитта на середине его пути и позднего Готфрида Бенна. В результате решительного отгораживания науки, морали и искусства в отделенных от жизненного мира и управляемых специалистами сферах от культурного модерна остается лишь то, что следует оставить от него при отказе от общего проекта модерна. Для освободившегося места предусмотрены традиции, которым теперь не грозит требование, чтобы их обосновывали; правда, не слишком понятно, как эти традиции выживают в современном мире иначе, нежели как при поддержке со стороны министерств культа.

Как и всякая типология, эта типология упрощает ситуацию, но, возможно, окажется бесполезной для анализа духовно-политических дискуссий. Я опасаясь, что идеи антимодернизма — с добавлением «щепотки» предмодернизма — становятся популярными в кругах зеленых и активистов альтернативных движений. А вот в изменении сознательных установок политических партий вырисовывается успешная смена тенденций, т. е. союз постмодерна с

предмодерном. Итак, по-моему, ни одна из партий не обладает монополией ни на порицание, ни на неоконсерватизм. Поэтому — и тем более после проясняющих констатаций, прозвучавших в Вашей, господин обер-бургомистр Валльман, преамбуле, — у меня есть хорошие основания быть благодарным за либеральный дух, с которым город Франкфурт присуждает мне премию, связанную с именем Адорно, с именем сына этого города, с именем философа и писателя, который как едва ли кто-нибудь еще в ФРГ сформировал образ интеллектуала, стал образцом для интеллектуалов.