

Максим Кондрашев, Данила Меридин

О “НОВОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ” ИВАНА СМЕХА

1. Эстетика как наука.
 2. Новизна как критерий.
 3. Полная картина отражений мира.
 4. Форма и содержание.
 5. Советский Союз и футуризм.
 6. Марксист Вацлав Воровский.
 7. Марксисты о модернизме и НЭТ.
 8. Писарев и Белинский.
 9. Цели и задачи критики.
 10. Границы НЭТ.
- Post Scriptum.

1. Эстетика как наука.

Поскольку НЭТ, несмотря на сознательно используемый Вами “псевдонаучный подход” и явную иронию, всё же претендует на *значение* теории, то и критиковать её необходимо как теорию.

Во-первых, нужно сказать, что **эстетика - это НЕ наука о прекрасном и НЕ наука о красоте**, и уж тем более не наука о вечных законах красоты. Эстетика есть наука о чувственном вообще и человеческой чувственности особенно, красота и прекрасное - только две проблемы из целого сундука проблем, в которые она заглядывает. В данный момент это самое развитое понимание предмета эстетики, главным трудом по которой следует считать работу А.С. Канарского [“Диалектика эстетического процесса”](#).

Во-вторых, **эстетика - это также НЕ наука об искусстве**; вернее, не полностью об искусстве. Известный эстетик, философ, культуролог Алексей Валерьевич Босенко [утверждает](#), что искусство начинает интересовать эстетику лишь “случайно” (в философском смысле слова “случайно” - как одно из проявлений необходимости). Человеческая чувственность “находит” для себя искусство довольно “поздно”, на сравнительно высоком уровне развития человечества, когда обществу уже известно разделение труда и искусство начинает выделяться в особенную форму общественного сознания и деятельности человека; эстетика как наука о чувственности появляется и того позднее. Хотя эстетический, чувственный момент содержится уже в деятельности первобытных людей, - как отмечает в своей книге “Жизнь художественного сознания” культуролог и философ Георгий Гачев, - ни моментом эстетики, ни моментом искусства он тогда еще не становится. Он станет таковым тогда, когда, как мы указали, появится искусство - то есть, не раньше этапа разложения древнегреческой мифологии и древнегреческого общества в целом как самого продвинутого общества той эпохи и появления в нём частной собственности как главенствующего отношения. Протонаучно-протоэстетически на искусство начнёт смотреть первым лишь Сократ.

Эстетика же как область человеческого познания возникает не ранее эпохи Возрождения, как наука - и того позже.

В третьих, **основной вопрос современной эстетики - это вопрос идеального**, а не красоты и пр. “Идеального” не в смысле “совершенного”, а в смысле “отражения материального”. Надеемся также, что под понятием “современное” Вы, как и мы, мыслите не всякое из того, что есть в наличном бытии, а то, что есть также современным и логически - поскольку многое из того, что существует сегодня, логически относится к очень отдалённым и давно прожитым временам человеческой истории и только кажется современным.

Можно заметить: какое значение имеет то, что эстетика рассматривает НЕ ТОЛЬКО прекрасное и красивое, если она ВСЁ РАВНО это рассматривает? Но значение в этом большое. Поскольку эстетика теперь занимается проблемой идеального в первую очередь, этот угол её зрения подвергает ревизии все прошлые завоевания.

Современный (в верном смысле этого слова) исследователь Марина Бурик сейчас работает над трудом об идеальном и публикует некоторые свои наработки в виде статей. В одной из самых свежих из них ([“Эстетика, идеализм и идеальность идеального”](#)) Марина в первом же абзаце пишет: *“Категория идеального – важнейшая не только для философии как мышления о мышлении, но и для эстетики как науки о человеческой чувственности и чувственном познании. Другие категории эстетики, как то небезразличное и безразличное, прекрасное и безобразное, возвышенное и низменное, и т.д., понятие красоты невозможно разрабатывать, не поняв природы идеального, поскольку предмет эстетики не только относится к категории идеальных явлений, но и охватывает собой переход (процесс перехода) материального в идеальное и обратно. Ведь переход — это же и граница, и нарушение границы материального и идеального”*.

Прежде всего мы видим, что категории прекрасного и красоты здесь не рассматриваются уже ни ДО, ни РЯДОМ с категорией идеального, и уж тем более не рассматриваются ОТДЕЛЬНО от неё, а, напротив, вытекают из категории идеального, которая ложится в основу познания категорий прекрасного и красоты. Логически-то они рассматриваются, конечно, вместе, но логика исследования и ход изложения в этом случае не совпадают, потому как писать “в три слоя” человек не может, а может он писать только построчно - вот и приходится разбирать всё “по порядку”, раскладывать единое на составные части. Мыслить же их нужно не иначе, как в едином целом.

Если говорить о вопросе идеального в простейшем виде и применительно только к нашему разбору “НЭТ” (не эстетики вообще), то это вопрос о том, как и когда жизнь находит своё воплощение в искусстве, в художественной литературе и музыке, а также о том, как и когда она НЕ находит там своего воплощения, - и, разумеется, о том, как искусство воплощает себя назад в жизнь; то есть, это также вопрос о самой жизненности художественных произведений и художественности жизни. Идеальное - важнейший и первейший вопрос всякого современного теоретизирования в эстетике, без него решить ничего не получится, и ничего нового в эстетике сказать положительно нельзя - это будет только пережёвывание старой жвачки. Решение этого

вопроса напрямую связано с решением вопроса перехода, границы, меры - идеального в материальное, материального в идеальное, а по сути - материального в материальное.

И очень печально, что **ни категорию красоты, ни прекрасного, ни, тем более, идеального Вы НИКАК не разбираете в Вашей “новой эстетической теории”**. Хотя о красоте и прекрасном Вы говорите, разбором это назвать нельзя. Вместе с тем, упрекнуть Вас по-хорошему тоже не в чем. Наследие А.С.Канарского, насколько нам известно, нынче не изучают ни академические культурологи, ни философы, а самостоятельно выйти на эти источники и этот круг проблем очень трудно. Ведь когда речь идёт об освоении передового опыта некой науки - допустим, эстетики - не может идти речи о произвольном выборе трудов. Необходимо пройти весь путь, который сделала эта наука за всю свою историю и на таком пути не сбиться - чтобы дойти до известной вершины. Когда занимаешься этим самостоятельно, пройти по этому пути очень тяжело, если вообще под силу.

Но упрекнуть Вас можно уже в том, что Вы, принимаясь рассуждать о новой эстетике, не выходите не только на тот современный уровень, который требуется сегодня, но даже не осваиваете уровень той эпохи, к которой Вы обращаетесь, - а именно русской классики XIX века. Это вдвойне печально ещё потому, что именно в эти времена ключевые категории эстетики очень основательно разрабатывались, например, Чернышевским и Герценом, о которых у Вас ничего критически не написано, а также на более широком уровне, выходящем за рамки литературной критики и восходящим до уровня всеобщего метода, представленного Гегелем, Фейербахом и Марксом. Всю свою теорию Вы строите главным образом вокруг Писарева, хотя именно в эту эпоху эмпиризм, которым Писарев руководствовался как методом, был подвергнут основательной критике (в том числе в блестящих работах Герцена и Чернышевского, а особенно у Гегеля). И это при том, что в отдельном месте Вы прямо используете фразу **“ОБ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЯХ ИСКУССТВА К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ”**, отсылающую читателя к такой важной работе Николая Чернышевского, но положительный опыт которой Вы не используете в своей работе.

Возможно, сами-то Вы для себя прояснили содержание категорий прекрасного и красоты, только читателю из Вашей работы об этом узнать никак не удастся. Кроме того, создаётся впечатление, что прекрасное и красоту Вы употребляете как синонимы или даже просто смешиваете (например, в выражении *“Отбрав кандидатов на ПРЕКРАСНОЕ, из них нужно будет выбрать действительно достойных. Так и будет выявлена настоящая КРАСОТА!”*), а такое употребление неверно. Связь прекрасного и красоты, конечно, есть, но она не такая, и по значению эти слова менее близки, чем кажется.

Как упоминалось выше, мы с самого начала поняли, что название “Новая эстетическая теория” - это шутка, ирония, и что иронизируя Вы хотите дать понять читателю, что сегодня как никогда важно вернуться к истокам. Однако далее уже сама Ваша статья шутит и иронизирует над названием. Нужно не только вернуться к истокам, но и возвратиться оттуда назад в будущее, к сегодняшнему дню - пройти весь путь заново, по логически правильной линии. Пока мы видим только начало Вашего пути, а Вы же торопитесь подводить его итоги.

2. Новизна как критерий.

Вы вводите в свою работу нечто вроде категорического императива, который звучит так:

“Прекрасным может быть только то искусство, которое представляет из себя что-то новое по содержанию, по форме, или же является новым сочетанием содержания и формы”.

Собственно, новизна в искусстве, новизна в творчестве - это едва ли не основная тема Вашей работы, то, из-за чего начинается весь сыр-бор. Но дело в том, что сама по себе новизна не есть основополагающим критерием ни красоты, ни прекрасного в искусстве - как не являются ими все мыслимые и немыслимые сочетания содержания и формы.

Поскольку Вы так и не объяснили читателю, что же собственно есть прекрасное и красивое, Вы не можете и вывести его критерий. Критерий есть граница, переходя которую нечто не-прекрасное становится прекрасным, а не-красивое - красивым: это не набор признаков, а предел. Но просто заявить, что нечто, изменяясь количественно, по степени новизны (а новизна есть не что иное, как количество - Вы его даже пытаетесь сосчитать, измерить в Крученых и Маяковском), становится кандидатом в прекрасное, недостаточно - нужно ещё объяснить, во что и из чего оно превращается, как, почему и в каких случаях. Всё на свете изменяется как количественно, так и качественно (это единый процесс), но из этого вовсе не следует, что всё на свете прекрасно или непременно становится таковым, иначе бы нас окружали лишь прекрасные вещи, и писать работу по эстетике было бы не нужно. Количество в искусстве не важно само по себе. **Важна мера как единство количества и качества.** А в искусстве важна своя конкретная мера, которую мы предложим позже.

Искусство подразумевает творчество. Какое может быть творчество без новизны - будь это творчество эстетическое, техническое, научное и прочее? Как возможна новизна без творчества? Понимать творчество через новизну или новизну через творчество - значит, фиксировать повтор в определении, тавтологию.

Именно потому новизна и не может быть критерием творчества. Как же тогда быть, например, с детьми - если всё их творчество состоит в том, чтобы усвоить то, что уже наработано человечеством? Такое творчество будет созданием нового только для ребёнка, маленького человека - как с таблицей умножения. И, тем не менее, это - самое настоящее творчество: если ребёнок не “запоминает” эту таблицу, а обучается логике умножения, представленной в таблице, то он совершает творческий акт. То, что он делает, человечество сделало уже давно, но сам-то ребёнок ещё только кандидат в люди, человеком ему ещё предстоит стать. Он осваивает человеческую деятельность так, будто сам её впервые открывает. Ещё один момент: человечеством уже наработано столько, что не то, что у ребёнка, но даже у самого честного и добросовестного взрослого может не хватить жизни для того, чтобы весь опыт человечества усвоить и изобрести что-то **действительно новое**. Если отталкиваться от предпосылки, что такое усвоение - не творчество, то когда же человеку творить - когда он всё усвоит? Он может просто не дожить. Да и как ему понять, что он усвоил всё?

Очевидно, что этот вопрос - новизны - хотя и содержит в себе много истинного, должен решаться как-то иначе, потому что тогда у нас никакого творчества не будет, да и не было бы никогда, - а уж тем более искусства. Если бы новизна была абсолютным, а не относительным критерием в искусстве, никто бы просто не смог ничего сотворить.

Возможно, поэтому Вы и пытаетесь дополнить новизну **формой и содержанием** (вместе, - в их *сочетаниях*, как Вы говорите, - или порознь) так, чтобы на другом конце “образовалось” прекрасное. Получается нечто наподобие **уравнения**: вот почему мы и говорим тут о категорическом императиве - как формуле действительности.

С разбора отношений формы и содержания как НЕДОСТАТОЧНЫХ для понимания прекрасного Чернышевский начинает свою работу “Об эстетических отношениях искусства к действительности”. Он говорит, что определения вроде “прекрасное есть *равновесие идеи и образа*” попросту несостоятельны, поскольку если принять ту точку зрения, которая господствовала в эпоху Чернышевского, что “эстетика - наука о прекрасном по содержанию”, то она “не имеет права говорить о возвышенном, как не имеет права говорить о добром, истинном и т. д.” (цитата из упомянутой работы). То есть, эстетика попадает в тупик.

Идея и образ в этом случае - это есть содержание и форма в своём инобытии в эстетике (в данном случае гегелевской, с её особенным понятийным аппаратом). Само содержание произведения искусства, впрочем, Чернышевский понимает иначе - то, что мы называем содержанием и формой, а Гегель иногда идеей и образом, для Чернышевского просто содержание (видимо, потому, что для него форма и содержание нерасторжимы). Этого всего мало для того, чтобы из их внутренних отношений “выводить” прекрасное, а тем более делать прекрасное “целью” эстетики, - и Чернышевский прямо указывает на это. Он говорит, например, что возвышенное (перевес идеи над образом) в случае, если принять прекрасное как равновесие идеи и образа, уже не может даже рассматриваться эстетикой, поскольку тогда оно просто перестаёт быть эстетической проблемой - находится вне предмета. Возвышенное становится неэстетичным, что, собственно говоря, уже есть противоречием в определении. Как же возвышенное искусство может быть неэстетичным?

Сам Чернышевский решает проблему очень ловко. Он заключает, что пытаться рассматривать прекрасное отдельно от человека - пустое дело. И утверждает: **“Прекрасное то, в чем мы видим жизнь так, как мы понимаем и желаем ее, как она радует нас”.** Для того, чтобы решать проблемы не “небесной”, “чистой” эстетики Гегеля, не признающей негармоничное искусство, а земной - то есть, реально существующих и несовершенных художественных произведений, которые создают люди, а не абсолютный дух, Чернышевский с неизбежностью отходит от рассуждений о форме и содержании, новизне и новизне **как таковых**, то есть, **безотносительных, чистых, самих по себе, оторванных от жизни**, и вводит для научного обращения с ними новую “переменную” - человека, живущего и творящего в конкретную историческую эпоху, имеющего свои потребности и задачи. Таким образом, предметом эстетики становятся уже не только художественные произведения, рассматриваемые в своей отдельной “сфере обращения”, а вся человеческая жизнь, для которой искусство есть неотъемлемой частью.

Можно сказать, что именно со времён Чернышевского эстетика как наука получила свою знаменитую “триаду” - Истину, Добро и Красоту, которые во всяком серьёзном разборе вопросов эстетического уже не мыслятся отдельно, и без которых серьёзный разбор этого вопроса невозможен - если только эстетика не хочет скатиться обратно в каллистику, то есть, в поиски **чисто количественных** определений красоты и прекрасного, в попытки вывести эти определения из чисел и золотых сечений, - или откатиться в чуть более поздние, но все ещё дочернышевские времена. Иными словами, Чернышевский обнаружил в своём исследовании то обстоятельство, что эстетику просто нельзя разрабатывать далее неантропологически - в отрыве от общества, от связей с другими формами общественного сознания (нравственности, философии, науки, права, религии) - поскольку тогда невозможно понять, что красиво и прекрасно, а что нет.

Это именно та ловушка, в которую попал Аполлон Григорьев. Он правильно пишет, что искусство не может *подчиняться* нравственности, - но это только полдела, потому что и нравственность не может *подчиняться* искусству. Нравственность, искусство и наука находятся в отношениях взаимоопределения, а не подчинения. Они даже не учат друг друга, это **у них учатся** люди, которые как раз и творят искусство, науку и нравственность как инструменты производства людей - себя, то есть. Люди занимаются производством вещей, идей и людей.

Кстати, заниматься сознательным производством человека - общественным производством - это значит учить не только мыслить, но и чувствовать. Искусство, которое способно научить только мыслить - не подлинное искусство (потому странно, что Вы называете своего художника “мыслителем”, а не, например, “чувствителем”). Оно не может учить только разуму или только чувствам, потому что разума отдельно от чувств не бывает - бесчувственный разум неразумен, безумные чувства не чувствительны. Это тоже противоречие в определении. Другое дело - что у нас по видимости бывают бесчувственный ум и безмозглое искусство. Но это уже другая проблема, которую нельзя было бы увидеть, если бы мы естественно не ожидали ума от чувств и чувств от ума.

Известнейший советский философ и крупнейший исследователь проблемы идеального Э.В. Ильенков в статье [“Что там, в Зазеркалье?”](#), посвящённой теме предмета искусства и категорий прекрасного и красоты, пишет об этом так:

“Начинать, стало быть, приходится с этих понятий: человек, человеческие отношения, отношения человека к человеку и человека к природе. Это то самое «одно и то же», которое ты всегда обязан рассмотреть сквозь призмы «трёх разных способов выражения». Ибо только тут находится критерий, позволяющий отличить в конце концов подлинное искусство, ориентированное на красоту и добро от жалкой имитации. С этим ключом-критерием к проблеме можно хотя бы подступиться с надеждой понять, где ты столкнулся с искусством, которое в сущности нравственно, несмотря на то и даже благодаря тому, что оно изображает зло в самых крайних его проявлениях, обнажает перед нами безобразное его нутро, и где, наоборот, — с внутренне безнравственным лицедейством, с расчетливо-холодным изображением идеально умных, идеально красивых и идеально

добродетельных по всем статьям морали персонажей. [...] Тогда тебя не обманет фальшивая красота и фальшивое добро в искусстве – те самые фальшивые эрзацы добра и красоты, которые столь же хорошо уживаются в блюде с ложью и безобразием, как и в морально узаконенном браке друг с другом. Тогда ты всегда увидишь, какое произведение искусства, хотя оно и не декламирует высоких словосочетаний и не рисует красивых картинок, всё-таки является внутренне кровным союзником в современной войне за истину, красоту и добро, а какое – лишь замаскированным врагом союза истины, добра и красоты в жизни человека”.

Мысль Ильенкова поддерживает и Владимир Померанцев в своей статье “Об искренности в литературе”, на которую Вы сослались для подтверждения своего тезиса о новизне как критерии прекрасного. А ведь он в первую очередь требует от искусства быть искренним и не заменять добро и красоту на деланные стандарты.

Следовать изложенной выше логике - дело в общем-то обычное: красивый подлец не есть подлинно красив, безнравственная наука не есть подлинной наукой, нравственность, не впитавшая в себя науку, не есть подлинно нравственной, и т.п. Это не подчинение, а качественно иное отношение взаимопроникновения. Фокус в том, что и нравственность, и наука, и понятие красоты постоянно движутся, они даже в одно и то же время есть различны и противоречивы в самом обществе, потому как само общество внутренне противоречиво (например, распадается на антагонистические классы с разными видениями прекрасного и красоты). Они могут даже взаимопревращаться - и то, что секунду назад казалось прекрасным, вдруг станет безобразным. Как тут разобраться без глубоких познаний, “на глазок”?

Конечно, требовать от Чернышевского решения всех этих вопросов было бы уже слишком. Хотя догадка Чернышевского, подсмотренная на самом деле у Фейербаха, была гениальной, она всё же остаётся несколько наивной и грешит, как писал Карл Маркс, “недостатками всего предшествующего материализма”, заключающихся в том, что *“предмет, действительность, чувственность берется только в форме объекта, или в форме созерцания, а не как человеческая чувственная деятельность, практика, не субъективно”*. Главное - что **Чернышевский положил начало дальнейшего продвижения эстетики, вырвав её из плена идеализма и направив в сторону материализма - как это сделал Фейербах с философией**. О том же, как “эстетическая триада” и человек исследуются в современной эстетике, мы очень рекомендуем продолжить чтение эстетических работ Ильенкова, которые собраны на сайте saute.ru. Это будет отличной подготовкой к чтению достаточно сложной работы А.С. Канарского “Диалектика эстетического процесса”, некоторые из положений которой мы уже озвучили. Тезис Чернышевского *“Прекрасное то, в чем мы видим жизнь так, как мы понимаем и желаем ее, как она радует нас”* хотя и более верен, всё-таки будет иметь совсем разный смысл в зависимости от того, кем будут эти самые “мы”. Этот вопрос материалистическая эстетика решает в своём дальнейшем развитии.

В конце этого параграфа нужно отметить, что само употребление слов “эстетические отношения искусства к действительности” Вы используете именно в том обеднённом смысле, против которого восставал Чернышевский с Фейербахом и вслед за ними Маркс с Энгельсом. Вы пишете, что *“искусство – это впечатления от внешнего мира, хоть и переработанные в потёмках чужой души, но специфически отражающие его”*.

Это звучит неплохо, если только не учитывать, что: а) не “впечатления”, а материя, данная в ощущениях - это очень важно!; б) не в “потёмках чужой души”, и даже не в голове отдельного индивида, а в обществе - мыслит же не мозг, а человек с помощью мозга; в) человек - это не мужик с иллюстрации в учебнике по анатомии и не “абстракт, присущий каждому отдельному индивиду” (“душа”), а совокупность всех общественных отношений); г) не просто “специфически отражающие мир”, но отражающие активно, творчески, в преобразующей деятельности - то есть, тут же возвращающиеся обратно в этот самый мир. Совсем другой смысл! Но даже и в таком виде это определение искусства неверно, потому что оно не затрагивает **искусство как форму общественного сознания**, его роль в человеческой жизни - то есть, саму его суть. Вы говорите о “специфике” искусства, но не объясняете, в чём она состоит.

Несложно заметить, что Ваше определение подойдёт не только для искусства, но и для всего чего угодно, что можно постигать рассудочным мышлением, оперирующим “впечатлениями” и “представлениями”. Между тем как **«специфика» искусства заключается в том, что оно формирует и организует сферу чувственного (то есть «эстетического») восприятия человеком окружающего мира [...] Эстетическое развитие индивидуума – не самоцель, индивидуум учится понимать красоту картин вовсе не для того, чтобы наслаждаться следующими, очередными картинками. Способность, развитая потреблением плодов искусства, раскрывается затем не только на очередные плоды искусства же, а на весь мир – и в этом всё дело, в этом подлинный смысл и значение «эстетического воспитания»**” (см. Ильенков [“О специфике искусства”](#)).

У Вас же пока вышло только в духе созерцательной недочернышевской эстетики, безнадежно устаревшей сегодня и для новой эстетической теории, следовательно, не пригодной. Тем более не выйдет распознавать прекрасное и красоту (хотя бы и “красоту мысли”) только через новизну. Она для них вообще не главная.

3. Полная картина отражений мира.

Вы пишете: *“И чем больше различных отражений мы учтём, тем более точную картину реального мира мы сможем нарисовать перед собой”*. Увы, нет. Это знаменитая апория Иммануила Канта, которую он так и не смог разрешить, объявив её непосильной для разума (то есть, для средств формальной логики, которые Кант отождествлял с разумом). По его словам, учитывать “как можно больше” отражений действительности для того, чтобы написать наиболее точную её картину, есть путь провальный. Например, Кант говорил, что у каждого следствия есть своя причина. Разбирая этот вопрос подробно, отмечает он, в каждом отдельном случае конкретно, с неизбежностью выяснится, что у всякого следствия не одна причина, а крайне много причин, у которых тоже много своих причин. Всех вместе - просто несчётное количество! Это значит, что некое следствие всегда вызывается всем, чем угодно, - из чего неизбежен вывод, что это следствие в конечном счёте ничем не вызвано, что докопаться до причин нельзя, и вывести следствия из причин, стало быть, нельзя тоже.

Конечно, у Канта это был только вывернутый наизнанку принцип связи всего со всем - точнее, этот принцип, понятый в статике, не в движении; по законам не диалектической, а формальной логики. Потребовался уже диалектический ум Гегеля и

Маркса, чтобы выяснить, что из всего богатства причин нужно искать прежде всего ключевые причины, самые главные, сущностные, первичные, - и что диалектика, поставленная на материалистическую основу, позволяет их определить. Так родился закон материалистического понимания истории с его базисом и надстройкой.

Нужно отметить, что современные точные прикладные науки (например, математическое моделирование), исходят из того же принципа: для построения правильно отражающих действительность моделей связи берутся не какие-нибудь, и тем более не всё богатство связей, а только связи наиболее существенные, основополагающие. Связи несущественные и побочные объявляются “шумом”, который также необходим для расчётов, но который в основу положить ни в коем случае нельзя - иначе модель будет попросту недостоверной и нерабочей. А ведь всякая модель - это тоже отражение какого-то действительного процесса. Это отражение лишь тогда будет верным, если мы знаем, что и как отражать - и тут нам не обойтись без теории. Поэтому **фундаментальные исследователи ничем не хуже «практиков» и решают такие же реальные проблемы, и никогда ничего не выводят просто ради науки. Вспомнить хотя бы геометрию Лобачевского!** Лобачевский занимался разрешением проблемы пятого постулата Эвклида, который признавался недоказанной теоремой. Этот постулат лежал в основе вычислительных методов по расчёту определённых интегралов. И сформулировав свою геометрию, Лобачевский её не убрал на полку в ожидании тех времён, когда оценят его новизну и необычность, а применял для расчёта определённых интегралов, необходимых для вычисления площади и объёма фигур неправильной формы, столь часто встречаемых в архитектуре, инженерии и других отраслях народного хозяйства. Наработки фундаментальных наук могут показаться оторванными от практики только человеку, оторванному от науки (или учёному дураку, что порой одно и то же). На самом деле, в их основе всегда лежит исследование некой проблемы, которая **уже** стоит перед обществом, но которая **ещё** не есть непосредственной задачей только потому, что к этому не доросли производственные отношения в обществе или его производительные силы. Теория и практика неразрывны, но когда их разработкой общество занимается в частном порядке, разрыв неизбежен и даже выглядит естественно. Что, мол, вы, теоретики, пустыми размышлениями занимаетесь - мы, в отличие от вас, люди практичные! Увы, эти практичные люди не понимают, что отметание теории - это тоже теория.

Можно возразить, что искусство - не наука. Конечно. Но законы человеческого познания едины. Грош цена тому искусству, которое неверно отражает мир.

Искусство исторично, и логично, и если просто взять разных его представителей, поставить вместе и сказать - вот она, наиболее точная картина мира! - то ничего не выйдет. Если такая картина что-то и отразит, так только тот тупик, в котором находятся те же современные учёные (эстетики в том числе), которые нынче изо всех сил пытаются изобрести некий “междисциплинарный подход”, призванный объединить наработки из всех областей знаний и учесть все возможные мнения по некой проблеме. Это абсолютно нормальный взгляд для позитивизма и эмпиризма, который заправляет в науке и общественной жизни сегодня, но с точки зрения разума он давно не верен. О художниках, исповедующих принцип “я так вижу”, мы вообще молчим.

В рамках этих подходов просто нельзя понять, что **нужно не механически объединять разные области знаний в одно (это невозможно), а поставить их на единое гносеологическое основание**, подвергнув ревизии все их разрозненные наработки, чтобы “переоткрыть” их из единого гносеологического корня. Иначе это всё напоминает только расхожую [притчу о слепых и слоне](#) или попытке Альбрехта Дюрера нарисовать носорога по свидетельствам очевидцев. В общественной жизни от плюрализма мнений и от толерантности уже давно тошнит всех по-настоящему умных людей: за этими позициями скрывается нравственное и умственное бессилие, неспособность разобраться в предмете. И всё бы ничего, если бы счёт не шёл на человеческие жизни. Ведь плохая теория означает неверное понимание действительности, ведёт к неправильной практике и подчас ужасным последствиям. В искусстве тоже есть [неверная теория](#) - просто об этом мало кто думает. А уж сколько жизней загубили плохие книжки, музыка, кино и вовсе сосчитать нельзя.

4. Форма и содержание.

Сперва мы хотели включить этот пункт в главку о критериях, но потом увидели, что он требует отдельного рассмотрения.

Вы уходите от вопроса о форме и содержании литературного произведения, говоря, что его можно решать в зависимости от обстоятельств. На самом деле, **вопрос формы и содержания - это САМЫЙ ГЛАВНЫЙ ВОПРОС в НЭТ**, решать его в зависимости от обстоятельств нужно, но не абсолютно, а относительно - то есть, прежде крепко уяснив в самых основных положениях и лишь тогда применяя к отдельной ситуации.

Вы пишете, что форма и содержание *“могут принимать разные значения в зависимости от контекста, но из него же будет со всей очевидностью понятно, о чём идёт речь в данном случае”*. Нет, не будет понятно в данном случае, если это не понятно в целом! Вы делаете очень серьёзную ошибку, отдавая решение этого вопроса на волю случая.

Неужели Вы и вправду считаете, что сложные отношения формы и содержания могут быть поняты лишь из контекста? Форма и содержание без конца превращаются одно в другое, меняются местами, раздваиваются без потери единства, и это всё в одном и том же контексте. Как можно уследить за их пируэтами, не понимая их логики? Вы же полагаетесь на очевидное, а для теории это очень опасная ставка: вещи всегда не такие, какими кажутся, а тем более отношения формы и содержания. **Не поможет также и чисто формальная попытка отделаться от противоречия между формой и содержанием, прибегнув только к помощи “оформленного содержания” и “содержательной формы”** (эту схему Вы критикуете в XIII главе своей работы) - от этого их противопоставление и внешность по отношению друг к другу никуда не деваются, а просто дополняются совершенно непонятными атрибутами.

Как всё же подступиться к этому вопросу, который занимал величайшие умы ещё с античности? Платон, например, считал форму вещи совершенно независимой от самой вещи и существующей идеально, в то время как Аристотель формой называл

определённость материальных вещей, проистекающую из самих же вещей. Этот спор великих греков помогает решить диалектика. Гегель обосновывает, что сущность чего-либо должна являться и быть постигаемой в явлении, которое в свою очередь распадается на форму и содержание. Он соглашается с мыслью Аристотеля, но развивает её дальше, объясняя, что явление развивается, а, следовательно, развивается и его форма, потому конец старой формы всегда является началом новой. Очевидно, возникает противоречие: **форма - это то, что составляет устойчивость и определённость чего-либо, благодаря чему нечто остаётся собой. Но в то же время форма не существует вне развития и движения. Потому Гегель и вводит категорию содержания как соотнесение формы с самой собой.** Т.е. содержание возникает, когда форма распадается на лишь внешнюю и безразличную сущности данного нечто и определяющую это нечто как целое, внутреннюю форму. Но ведь и содержание точно так же не оказывается чем-то вечным и неизменным! В своём развитии оно вынуждает внутреннюю форму вещи становиться внешней, а само оно занимает место внутренней формы. Т.е. **когда мы говорим, что содержание оформляется, то этим уже подразумевается, что нечто превращается в своё иное, а потому понятие “оформленное содержание” оказывается концом этого процесса или же лишь новой формой. По такому же принципу “содержательная форма” оказывается содержанием, которое находится в своём движении.**

Считается ли литературным произведением рукопись романа, которую автор настолько тщательно спрятал от мира, что даже через две тысячи лет её никто не нашёл и не прочитал? Конечно, нет. Ведь литературный процесс вовсе не заканчивается на написании книги, какой бы она гениальной ни была. Книга становится произведением тогда, когда она становится предметом общественной практики: проще говоря, свидетельством литературного произведения есть то, что его читают. Устойчивость этого общественного явления обеспечивает как раз его форма: причём, мы не говорим о внешней форме - для литературного произведения безразлично на какой бумаге его издали, в каком электронном формате сохранено или на какой микрофон записана аудиоверсия. Формой, конечно же, будет сам авторский текст, включая в себя все его определения: жанр, стиль, сюжет, художественное богатство и те мысли, которые автор хотел донести. То есть, **под формой здесь следует понимать то, что сохраняет целостность и устойчивость этого произведения вне зависимости от того, - но вместе с тем, - как оно выглядит в данной конкретно-исторической эпохе.**

Можно поставить нам в упрёк, что мы непозволительно расширяем определение формы, включая в неё то, что принято называть содержанием. Однако **только из такого конкретного, т.е. максимально многообразного понимания формы возможно вывести содержание, не воображая, что автор втискивает некие готовые мысли в готовые формы.** Всё дело в том, что форма, хотя и обеспечивает устойчивость произведению, точно так же меняется и развивается, как и любое явление. То есть, правильным будет как раз расширить определение формы так, чтобы оно охватывало её настоящие отношения в их полноте, а не пытаться отсекал эти отношения до тех пор, пока не получится схема.

Например, работа редактора состоит в том, чтобы “шлифовать” форму. Причём редактором может быть и сам автор, нередко даже более беспощадный к этой форме,

чем самые искушённые и опытные редакторы. После редактуры и издательства в дело включаются литературные критики и литературоведы, нередко не оставляя от формы и камня на камне, “всего лишь” развивая её дальше - развивая заложенные в “начальную” форму и порой несовместимые с самой художественностью противоречия. Они отыскивают их, как первородный грех в незрелом яблоке и, прослеживая их развитие, казалось бы, уже за пределы произведения, показывают их как очевидные и неотделимые от той формы, которая прежде воспринималась как окончательная. Кстати, автору ничто не мешает быть и собственным критиком - обычно для этого и пишутся всё новые и новые авторские предисловия к каждому новому n-ному изданию. И, наконец, самый важный участник литературного процесса - читатель, который точно так же образует и преобразует форму этого явления своим чувственным откликом. Почему он самый важный? Да потому что несмотря на всё разделение труда в искусстве, ни автор, ни редактор, ни критик не могут избежать этой роли читателя. Так вот, **содержанием какого-либо отдельного литературного произведения и будет весь ансамбль общественных отношений по превращению и развитию формы.** Это содержание точно так же всегда оформлено: критическая статья, диссертация, рецензия, экранизация, пародия, подражание, отзыв, мнение, мысль, чувство - всех вариантов не счесть. **Просто представьте масштабы общественного процесса, длящегося веками, тысячелетиями, которое может породить одно литературное произведение вокруг себя; содержание, которое оно по ходу дела впитывает и форму, которую оно обретает.** Чего хотя бы та же Библия стоит - из одного лишь её текста нельзя было вывести всё то содержание, которым она проросла в общество (а общество в неё) за тысячелетия истории и которое стало её формой. И вообще нередко выходит, что действительным содержанием того или иного произведения оказывается полная противоположность тому, что в него пытался вложить и донести автор, а всему виной эта диалектика формы и содержания. **Потому любая форма неизбежно порождает из себя соответствующее ей содержание, и попытки вставить новое содержание в старую форму оказываются наивными и тщедушными, ведь старая форма в своём развитии привносит с собой и старое содержание.** В то же время, новое содержание в своей старой форме начинает пытаться её преобразовать или же вовсе отбросить. Потому “новое” и “старое” находятся в непримиримой борьбе, исход которой далеко не всегда оказывается в пользу “нового”, которое служит главным критерием в НЭТ.

5. Советский Союз и футуризм.

Точка зрения, которую Вы приписываете Михаилу Вербицкому, не нова, и даже если её на самом деле придумали Вы, а не он, то ничего оригинального в ней нет. По схожей схеме строятся сонмища “прозрений” насчёт Союза. СССР не понял то, СССР не смог сё... Все они обычно сводят проблемы к чему-то внешнему или частному. Теперь же оказывается, что Союз “не врубился в футуризм” и потому “рухнул”.

Есть и другой взгляд по поводу футуризма и СССР. Так, Марина Бурик в статье [“Футуризм: идеология и эстетика эпохи исторического перелома”](#) пишет, что *“футуризм как течение творческой мысли в СССР [...] выполнил свои исторические задачи, отобразив посредством поэтических, художественных, музыкальных и драматических образов реальные противоречия и переломный момент истории”*. Возможно, если бы из футуризма вовремя не “вырубился”, например, Маяковский,

посвятив себя более важным задачам народного просвещения, то поколение тех, кто смог бы оценить по достоинству наработки Маяковского в футуризме, попросту не родилось бы. Важно напомнить также, что сами русские футуристы в общем-то претендовали на монополию в эстетике, объявляя предшествующие достижения в искусстве хламом. Для страны победившей социалистической революции это некогда очень прогрессивное заявление, позволяющее сделать первичное отрицание “старого мира”, звучало уже как преступление против человечества, ведь революция эта затевалась для того, чтобы открыть каждому человеку богатства всей человеческой культуры, прежде доступные только малой горстке избранных. Короче говоря, из чего-то очень революционного, такого, что вообще делало революцию возможной, футуризм вдруг резко превратился во что-то ужасно реакционное, - и это совершенно нормальное превращение, которое случается абсолютно со всеми вещами, а головокружительно быстро - в революционные времена. Ненормальным будет игнорировать неизбежность такого превращения предмета или считать это недоразумением лишь по той причине, что предмет ещё недавно был хорош и изначально создавался с другой целью. Напротив, **только понимание того, что предмет в своих форме и содержании бесконечно обращается и превращается - в том числе и в полную свою противоположность - позволяет применять этот предмет с толком и тогда, когда он уже превратился в эту самую противоположность.**

Самое трагическое, ужасное, кошмарное состоит в том, что **Союз не врубался не в футуризм - он не врубался в марксизм.** Исследователь этого вопроса Василий Пихорович, книгу которого мы настоятельно советуем прочесть (“Основное противоречие советской философии” - публиковалась [статьями на Spinoza.in](#), сейчас готовится к изданию) отмечает, что **марксистов в Союзе было не больше, чем есть в постсоветских странах сейчас,** - что, согласитесь, в любом случае как-то маловато для страны, в которой диалектическое мышление должно было стать обыкновенным делом для каждого человека (а не только лишь “мыслителя”).

В частности, Василий Пихорович [пишет](#):

“...вопреки расхожему мнению, марксистская философия отнюдь не была господствующей в СССР ни в какие годы его существования. Интересно, что мнение о ее господстве с одинаковой настойчивостью внушали как советские, так и антисоветские идеологи (впрочем, очень часто это были одни и те же люди), но сейчас разговор о другом. О том, что, с одной стороны, в СССР была огромная потребность в философии вообще и в марксизме в частности, и что были приложены огромные усилия для того, чтобы эту потребность удовлетворить, но при всем этом советские дипломированные философы в массе своей всегда были приверженцами тех или иных направлений так называемой современной буржуазной философии. Нас меньше всего интересует вопрос о том, считали ли они себя при этом марксистами или находились во «внутренней оппозиции», поскольку после того, как практически все советские философы под чутким руководством секретарей по идеологии ЦК (напомним, что секретарем ЦК КПСС по идеологии был А. Н. Яковлев, а секретарем ЦК КПУ по идеологии — Л. М. Кравчук) вдруг «прозрели» и стали антимарксистами, этот вопрос снялся сам собой. Пока мы стараемся хотя бы хорошо зафиксировать этот парадокс. Ибо это, как минимум, парадокс, что при том

всем, что в обществе существовал огромный спрос на классическую философию и марксизм, который государство всячески старалось удовлетворить, среди профессиональных советских философов марксистов практически можно было пересчитать по пальцам”.

Где-то в этой области следует искать и ответ на вопрос об истинных причинах крушения Союза.

6. Марксист Вацлав Воровский.

Вы отсылаете своего читателя к статье [“О “буржуазности” модернистов”](#), говоря о том, что сама постановка вопроса, данная читателю в заголовке, неверна и противоречит другой цитате из статьи Воровского “Ева и Джоконда”, которую Вы тоже приводите. Но главный вопрос, поднимаемый Воровским в статье о модернистах, состоит вовсе не в том, что модернисты - модернисты, и даже не в том, что они буржуазные, а в том, что эти ребята рядятся под революционеров, хотя на самом деле уже не являются таковыми - и что в годы реакции, последовавшей за неудачной революцией 1905 года, это очень опасно и вредно для подготовки революции удачной.

Вот Воровский и пишет про модернистское писательство в России:

“Оно все проникнуто одним призывом: бегите от общественной деятельности, от политики, от догм, программ и всевозможных "пут" - к индивидуальной жизни, к торжеству плоти, к свободе от всякой обязательной морали и даже логики. И характерная вещь: этот призыв не идет дальше самых элементарных физических отправления. Ведь личная жизнь человека не ограничивается одними этими отправлениями; есть же у него и мыслительные функции, есть способность эстетических восприятий (и притом не только женского тела), есть и творческий дар. Но об этом упорно молчат модные писатели. Они знают и призывают одну только свободу: свободу половых отношений от условностей современной жизни”.

В своей статье Воровский ополчается конкретно на русских модернистов того времени, которые оказались плохи не потому, что были буржуазны (**“можно быть буржуазным и в то же время прогрессивным”** - замечает Воровский), а потому, что они стали реакционны, разорвали связи с собственной литературной традицией. Чем же эта позиция отличается от цитируемого Вами утверждения из “Евы и Джоконды” Воровского, что *“относительно нового художественного произведения мы должны выяснить, является ли оно действительным вкладом в сокровищницу человеческого духа, то есть стоит ли оно на должной художественной высоте, и если да, то действительно ли оно даёт что-нибудь новое”*? Воровский так прямо и заключает: не есть искусство русских модернистов 1908 года вкладом, оно есть возврат назад, откат, рефлюкс старой мерзости, не выдерживающей напряжения нового времени, а отсюда и его форма, и содержание не представляют собою новизны и есть свидетельством заскорузлой реакции, хоть и бушующей.

Обратите внимание, что в приводимой Вами цитате **Воровский** **исконно по-марксистски не отделяет “сокровищницу человеческого духа” от “художественной высоты”, а их - от проблемы новизны** в искусстве: он считает, что

это всё взаимоопределяющие вещи. Каким же в таком случае вкладом в искусство могут быть творения критикуемых им модернистов, если призыв их произведений, по замечанию Воровского, “не идет дальше самых элементарных физических отправлений”?..

Отыскание **меры новизны** невозможно без чёткого понимания того, что есть **новизна в диалектическом смысле** - в ней некое очевидно новое может оказаться старым и мёртвым, а старое с виду - новейшим. Ведь логическое далеко не всегда совпадает с историческим, а развитие происходит не линейно, не просто “КАК ПРАВИЛО постепенно”, как Вы пишете, а и постепенно и скачкообразно, во все стороны и направления, - и в этом состоит не просто правило, а диалектический закон. Без диалектики тут никак не разобраться, и чисто формально - “по признакам” - линию разделения между старым и новым не провести. В плане теории об этом можно прочесть во [“Всеобщей теории развития”](#) Валерия Босенко, где вопросам постепенности и скачкообразности развития отведён целый раздел. Но пишет об этом и Воровский в “О “буржуазности” модернистов” - он говорит, что “революционность” этих модернистов, как её называет Пильский, на самом деле состоит в “напористой контрреволюционности”.

На наш взгляд, Воровский в своей статье лишь недостаточно места уделит тому, чтобы вскрыть те объективные причины, которые возвели “буржуазных” модернистов” (**кстати, Воровский в названии ставит слово “буржуазных” в кавычки с явным намёком на несоответствие их содержания необходимой форме - а не так, как это пишете Вы, Иван, без кавычек: “О БУРЖУАЗНОСТИ МОДЕРНИСТОВ”**) на-конь с одной стороны, и заставили их “разочароваться в общественных вопросах” - с другой. Раскрытие этих причин было бы отнюдь не лишним. Но требовать всего от одной небольшой статьи, пусть и очень внимательного автора, чересчур - тем более, что он мог сделать это в других своих статьях.

Касательно же слова “буржуазность”, которое Вам так не понравилось в названии статьи - всё равно, употребляется оно в кавычках или без, - нам так и не ясно. **Неужели бывают НЕ буржуазные модернисты и НЕ буржуазный модернизм?** С каких это пор модернизм стал возможен вне буржуазного общества (да и, к слову сказать, не всякого, а только пребывающего на очень высоком этапе своего развития)? Даже в СССР модернизм расцветал или вял сообразно тому, что происходило с его почвой - частной собственностью и буржуазными отношениями.

Во избежание путаницы и кривотолков, которые могут возникнуть вокруг марксистской добросовестности Вацлава Воровского, ниже мы приведём мнения о модернизме людей, которых можно без сомнения считать классиками марксизма и эстетики. За неимением места (выдержки придётся сделать обширными и читать их рекомендуется внимательно) мы ограничимся уже цитированным нами Эвальдом Ильенковым, а также Михаилом Лифшицем и Георгом Лукачем, а сразу под цитатами дадим своё дополнение.

7. Марксисты о модернизме и НЭТ.

Вспоминая выставку поп-арта в Вене, **Эвальд Ильенков**, при всём гнетущем впечатлении, которое она на него произвела, даже не думает “нападать” на это искусство или пытаться выжечь его калёным железом. Нет, его позиция - это мудрая, взвешенная позиция настоящего философа-марксиста: ему не нравится поп-арт и он знает, почему - потому, что поп-арт олицетворяет общественное уродство, отчуждение и человеческое бессилие, противные обществу, которое себя любит и которое ищет в себе силы для того, чтобы расти и развиваться, преодолевая такие “болезни роста”. **Ильенков восстаёт не против поп-арта как такового, а против тех объективных причин, которые призывают такое искусство к жизни и питают его. Само искусство он также видит не как совокупность направлений и приёмов, а как форму общественного сознания.**

Вот что он пишет в уже упомянутой нами статье “Что там, в Зазеркалье?” (1969 г.):

“Да, по-видимому, поп-арт и необходимо рассматривать как зеркало, отражающее обывателю этого «отчужденного мира» его собственный облик. То, во что превращает человека этот трижды безумный, наизнанку вывернутый мир. Мир вещей, механизмов, аппаратов, мир стандартов, шаблонов и мертвых схем – мир, сделанный человеком, но вырвавшийся из-под контроля его сознательной воли. Непостижимый и неуправляемый мир вещей, пересоздающий человека по своему образу и подобию. Мертвый труд, ставший деспотом над трудом живым. Мир, где сам человек превращается в вещь, в манекен, который дергают за проволочки, чтобы он совершал нужные для «композиции» судорожные движения. Поп-арт – зеркало этого мира. И в зеркале этом предстает перед нами человек. Человек? А если точнее, если конкретнее? Человек, примирившийся со своей судьбой в мире «отчуждения». Человек, бездумно и пассивно принимающий этот мир таким, каков он есть, внутренне согласившийся с ним. Человек, продавший этому миру свою душу. За барахло. За консервную банку. За унитаз. И этот человек не должен удивляться и огорчаться, если искусство вдруг начинает изображать его в виде консервной банки. В виде унитаза. В виде пирамиды барахла. В виде поп-арта. Такой человек в зеркале искусства по-иному отразится и не может. Наверное, это именно и имел в виду печальный искусствовед из Вены, говоря, что «поп», может стать, «единственно возможным видом искусства в наши дни». Да, – если ты принял буржуазную цивилизацию за «единственно возможный вид человека в наши дни», согласился с ней как с неизбежностью, хотя бы и неприятной, то принимай и поп-арт как неизбежный финал развития «современного искусства». Приучай себя эстетически наслаждаться им. Приучайся, хоть это на первых порах и противно. Человека ведь можно приучить ко всему. Особенно ежели приучать его постепенно, методично, не торопясь, шаг за шагом, начиная с малого”.

Попробуйте угадать, что предлагает Ильенков в качестве выхода. Объявить поп-арт в СССР вне закона? Жестоко пресекать его мельчайшие проявления в советском искусстве? Или, может, возрадоваться небывалой новизне поп-арта, начать хвалить его, холить и лелеять?

“Тогда, в Вене, все мы пришли к единодушному выводу: самое умное, что мы могли бы сделать, – это пригласить выставку поп-арта в Москву и разместить ее в Манеже для всеобщего обозрения. Можно поручиться, что сотня талантливейших филиппик

против модернизма не произвела бы такого эффекта, как это зрелище. У многих оно отбило бы охоту заигрывать с модернизмом и заставило бы всерьез задуматься над судьбами современного искусства. В свете этого поучительного зрелища многое стало бы понятнее. И может быть, многие поклонники абстракции, кубизма и им родственных направлений взглянули бы на предмет своего обожания более трезвыми глазами. И увидели бы в нем не раскованные дионисийские пляски современного искусства, а судорожные конвульсии искусства – хоть и живого еще (в отличие от «попа»), но уже агонизирующего”.

Возможно, “решение” Ильенкова сегодня кажется немного наивным, но оно разумно, человечно - в отличии от совершенно безумных попыток запретить искусство или не менее безумных призывов радоваться любому новому искусству. Точка зрения Ильенкова - это точка зрения философа-марксиста.

“Эта точка зрения”, - пишет далее Ильенков, - “обязывает, в частности, бороться прежде всего не с «попом» или абстракцией как таковыми, а с теми реальными социальными условиями, которые порождают и абстракцию и «поп», и поповщину, лишь отражаясь в этих своих порождениях. А в абстракции и в «попе» та же точка зрения рекомендует видеть не «современную красоту», а реальное, отраженное в них безобразие известной формы отношений между людьми, той самой формы отношений человека к человеку, которая именуется на языке науки буржуазной”.

И, наконец:

“Модернизм, какие бы иллюзии ни питали на сей счет его сторонники, весь, от начала до конца, от кубизма до «попа», является формой эстетической адаптации человека к условиям «отчужденного мира». Мира, где мертвый труд господствует над живыми, а вещь, или, точнее, механизированная система вещей, – над человеком. Мира, который человечество либо преодолеет, либо в котором погибнет. Вместе с этим миром. Технических средств для того и другого исхода оно уже накопило предостаточно. В этом весьма серьезном контексте только и можно понять, что такое модернизм и как к нему следует относиться. А что к модернизму можно привыкнуть и даже найти в нем вкус – так привыкнуть можно и к водке, из чего не следует, что водка полезна для здоровья или что она обостряет интеллектуальные способности”.

Тот лишь факт, что сегодня едва ли не каждый человек является “умеренно пьющим”, вовсе не значит, что пора пойти ему навстречу и отыскивать всё новые и новые способы подсластить водку - как и не значит того, что нужно вдруг поверить, будто получится искоренить причины, которые побуждают людей пьянствовать, запретив изготовление алкоголя или его потребление, равно как и пытаться победить алкоголизм, убеждая каждого отдельного взятого пьяницу.

А что писал по этому поводу, например, другой марксист - **Михаил Лифшиц**? Возьмем статью, наиболее ненавистную его идейным противникам - “Почему я не модернист?” (1963 г.):

“Язык форм — язык духа и, если хотите, та же философия. Когда, например, вы видите однообразно склоненные головы, покорные глаза, иератические жесты людей, наряженных в рабочие комбинезоны или крестьянские куртки, вам ясно, что хочет сказать художник. Он соблазняет вас растворением индивидуального самосознания в слепой коллективной воле, отсутствием внутренних терзаний, счастливой бездумностью — словом, утопией, более близкой к тому, что рисует Орвелл в своей карикатуре на коммунизм, чем к идеалу Маркса и Ленина. Мне жаль этого художника. Святая простота! Моли своего бога, чтобы твоя высшая математика не нашла себе реальной модели в действительном мире. С другой стороны, предвижу твое разочарование, когда человек в куртке, проснувшись от векового сна, как можно надеяться, не захочет позировать в роли египетского раба, подчиненного монументальному ритму и закону фронтальности [...] Цезарь умиляется перед священной толпой, коммунисту толпа, ослепленная мифом, не нужна. Ему нужен народ, состоящий из сознательных личностей. Освобождение каждого есть условие освобождения всех, сказано в «Коммунистическом манифесте». Вот почему я против так называемой новой эстетики, несущей под внешним обликом новизны массу старых, жестоких идей.

Пусть нашим знаменем всегда будет учение Ленина. Это учение об исторической самостоятельности народных масс, и всякий цезаризм вместе с присущей ему атмосферой чуда и суеверия враждебен нашей идее. Мы стоим за сочетание живого народного энтузиазма с ясным светом науки и пониманием реальной действительности, доступным каждому грамотному человеку, со всеми элементами артистически развитой культуры, добытой людьми с тех пор, как личность вышла из слепого повиновения наследственным формам жизни”.

Язык Лифшица, конечно, не такой популярный, как у Ильенкова, но и рассчитана эта статья была на коллег-специалистов по эстетическому цеху. Но отметьте, **как прямо Лифшиц указывает на то, что МОДЕРНИЗМ — ЭТО НИКАКАЯ НЕ НОВИЗНА, а только перепевы старых жестоких идей.**

В статье “Либерализм и демократия” (1968 г.), которая была продолжением “Почему я не модернист?” и ответом на письма читателей, Лифшиц заключает:

“Все модернистское искусство, независимо от политической позиции тех или других его адептов, есть протест против истины, добра и красоты, превращённых в казённые общие места, которым уже не верят. Где же выход из этой уродливой ситуации? Выход есть. Нужно освободить прекрасное от пошлости и казённости, а не топтать его во имя освобождения, иначе вы будете только человеческий материал для всяких дикостей и правых и «левых», а в конце концов обязательно правых”.

Возьмем, как и обещали, ещё одного классика марксистской мысли — на сей раз западного. Вот что пишет **Георг Лукач** в статье “Рассказ или описание” (1936 г.):

«Понять социальную необходимость того или иного стиля и дать эстетическую оценку проявлений этого стиля в искусстве — это не одно и то же. “Всё понять — всё простить” далеко не является лозунгом эстетики. Только вульгарная

социология, считающая своей единственной задачей вскрытие "социального эквивалента" отдельных писателей или стилей, полагает, что объяснение социального генезиса (не будем здесь говорить о том, что и этого она не умеет делать) устраняет необходимость художественной оценки. Практически её метод сводится к нивелированию всей прошлой истории искусства человечества, к сведению всех произведений искусства до уровня упадочной буржуазии.

Маркс ставил этот вопрос совершенно иначе. Проанализировав возникновение гомеровского эпоса, он говорит:

"Однако трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны известными формами общественного развития. Трудность состоит в понимании того, что они ещё продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недостижимого образца".

Само собою разумеется, что это указание Маркса относится также и к тем случаям, когда эстетика выносит отрицательное суждение о том или ином произведении. Эстетическую оценку в обоих случаях нельзя механически отделять от исторической. Творения Гомера — подлинный эпос, произведения Камюэнса, Мильтона, Вольтера и др. не являются подлинным эпосом — это суждение одновременно и эстетическое, и социально историческое. Не существует никакого "мастерства", независимого и оторванного от общественно-исторических предпосылок, неблагоприятных для богатого, всеобъемлющего, многостороннего и живого художественного отображения объективной действительности. **Неблагоприятные социальные предпосылки и условия творчества должны неизбежно исказить существенные формы художественного изображения».**

Лукач непреклонен: эстетическую оценку нельзя отделять от исторической. А историческая — это именно и есть социальная: у искусства нет какой-то своей истории, обособленной от истории общества. Известный теоретик восстаёт тут не против различия — он против отделения.

ДОПОЛНЕНИЕ: Видно, что эти все эти цитаты прямо восстают против расхожего и тупоумного стереотипа, что, мол, марксисты в Союзе выступали за то, чтобы всех поубивать, в особенности "инакомыслящих", и что в этом вся суть "коммунистического режима". Но, во-первых, никакого режима у коммунизма быть не может, коммунизм - это когда никакой режим больше не нужен, когда исчерпаны всякие основания для режимов и формы для них - ведь изжита частная собственность, разделение труда и самое государство как инструмент для совершения насилия одной части общества над другой. С этой точки зрения СССР был только тернистым путём к коммунизму, на котором, как это очевидно, были допущены фатальные ошибки, приведшие к реставрации капитализма и полной победе реакции. Вот ей-то как раз и нужен режим, потому что иного способа продуктивно "общаться с народом", кроме как принуждать его что-то делать, у неё просто нет. Что же касается модернизма, то, как видим, марксизм и марксисты ставят себе целью понять его истинные объективные причины и выступить против них, а не против модернизма как такового или его

представителей как таковых. Марксизм относится ко всему, что происходит в обществе, с пониманием, и только на этом понимании строит свою практику.

Во-вторых, приведённые выше цитаты и работы в целом говорят о том, что подлинно марксистское отношение к искусству кардинально отличалось от той культурной политики, которая порой проводилась в СССР. То, что в целом было в СССР, к марксизму далеко не всегда имело отношение - а когда имело, то часто лишь самое далёкое.

В-третьих, из этих цитат, как мы надеемся, видно, что вопреки Вашему предположению **принципы НЭТ никогда не были принципами марксистского отношения к искусству и даже антагонистичны ему.** *“Можно было бы сделать огромную подборку [...] цитат советских критиков, обосновывающих новую эстетическую теорию”*, - пишете Вы. Можно, но это будут цитаты не из критиков-марксистов.

8. Писарев и Белинский.

Во фрагменте, цитируемом Вами, видно, что прав именно Белинский, а не Писарев.

Посмотрите на это с другой стороны. Чем занимается поэт, когда он шлифует своё произведение, изменяя как изначальный его замысел, так и его подачу, подгоняя их одно к другому так, чтобы было без щербатостей - *“кроит и перекраивает, урезывает и приставляет, сшивает и утюжит”*? Ничем иным, как восстановлением единства формы и содержания, изначально мыслимых поэтом как отдельные и выступающие в этом механистическом представлении как внешние по отношению друг к другу, но на самом деле, как это поэту становится ясно довольно скоро, таковыми не являющиеся, - ведь пока у него снова не будет единства, то не будет и произведения. Поэтому прав диалектик Белинский, которому его метод позволяет видеть форму и содержание в их действительных связях - в единстве внутреннего развития в становлении - а не эмпирик Писарев, который, вооружённый формальной логикой, видит их в отрыве от этих связей, как внешние и готовые обстоятельства художественного процесса.

Почему же именно Писарев, а не Белинский мыслит формы и содержание как готовые - ведь в этом была суть претензий как раз Писарева к Белинскому? Это довольно просто. Писарев совершенно не понял здравой мысли Белинского о **развёртывании** формы и содержания художественного произведения из единого основания, мысли о выведении их художником в диалектическом тождестве их противоположностей - вернее, он понял эту его мысль **чисто формально-логически**, воспринимая процесс отдельно от результата, дело от итога дела, конечную точку от пройденного пути. Для Писарева форма - это только форма, содержание - только содержание: они противоположны по отношению друг к другу, но только внешне, без единства в тождестве, и поэту их ещё только предстоит объединить. В таком изложении мысль Белинского и правда выглядит абсурдной, ведь Белинский говорит, что форма и содержание были изначально **едины в своих противоположностях**. “Нет, поэты творят не так!” - смеётся Писарев и принимается “побивать” Белинского: на самом же деле, не Белинского, а своё видение Белинского. Белинский никогда не утверждал, что произведение даётся автору сразу, готовым и целиком: он говорил, что художнику как

раз нужно суметь **развить, вывести форму и содержание своего произведения из единого основания, не утрачивая единства**, иначе между ними будет разлад - уже не только внутреннее противоречие, а и внешнее, или даже только внешнее. Процесс такого выведения трудный, требующий большого напряжения творческого воображения - для того, чтобы не утратить ни одну деталь образа, развиваемого из начального основания так же, как пожар раздувается из пламени, - а если целостность образа вдруг утрачивается, то суметь обнаружить обрыв связи и восстановить её. Наконец, не Белинский, а Писарев на самом деле мыслит форму и содержание именно как существующие раздельно и готовыми: ведь если бы Писарев мыслил их иначе, - то есть, как те, что художник постепенно выводит из единого основания, - его художнику не пришлось бы их потом **приставлять и состыковывать, сшивать и снова распарывать**, обнаруживая и исправляя всё новые расхождения, заполняя вообще все связи между формой и содержанием. Итог такой состыковки один - всё то же единство формы и содержания в богатстве их связей и в тождестве их противоположностей.

Иными словами, Писарев приходит ровно к тому же выводу, за который он критиковал диалектика Белинского, но только в формально-логической схеме, требуя от своих поэтов намного более сложных, громоздких и неестественных операций, которых сами поэты, даже не обязательно будучи сознательными диалектиками, но всегда будучи диалектиками стихийными, - если только это настоящие поэты - с опытом обычно научаются избегать. Не случайно же философ Шеллинг, резко критикуя Канта, но и не смеющий пока сойти с кантовских оснований в сознательную диалектику, к концу жизни полностью разочаровывается в формальной логике и уходит в... поэзию, считая её единственным способом верно мыслить мир и единственной критикой кантовских силлогизмов, не допускающих тождества в противоположностях как вполне нормального обстоятельства движения. Шеллинг понимает, что логика Канта применима только для построения схем, а для понимания мира в богатстве его безграничных связей, которые ни в одну схему не помещаются, она не пригодна - но Шеллинг не знает способа, как отказаться от неё, кроме как совершить философский эскапизм.

Можно возразить, что схема Писарева не так уж и плоха. Но по Писареву получается, что движение формы и содержания произведения заканчивается, когда достигается их единство в противоположностях - у Белинского же с единства формы и содержания движение только начинается. Если бы движение формы и содержания и вправду заканчивалось по достижении ними единства, то это на самом деле означало бы конец жизни самого произведения. Ведь если форма и содержание произведения прекращают двигаться (об их движении мы подробно говорили в 4-й главе), это значит лишь, что произведение перестало быть предметом общественной практики, перестало входить в эту практику. А это именно то, что случается, как Вы шутливо отмечаете, с 97% художественных произведений - и совершенно правильно уточняете, что Вы в этом не виноваты. Причиной этому может быть ограниченность горизонта развития того или иного литературного произведения: оно может просто исчерпать свой ресурс движения, доразвить свои противоречия до конца, и без остатка раствориться в других формах. Произведение может оказаться неспособным развиваться в принципе: например, если в нём недостаточно художественности. Есть и такие произведения, которые продолжают своё движение в общественной практике уже много веков и до сих пор горизонты их развития даже не предвидятся. И уж точно может быть так, что

сама общественная практика меняется - и тогда произведения, что некогда казались “вечными”, вдруг выдавливаются из неё - порой навсегда. А с новым изменением практики эти произведения иногда снова ею захватываются.

Очень важно: **форма НЕ натягивается на содержание, она оформляет содержание - единственно верная форма. Содержание не подгоняется под форму, оно создаёт себе форму: форма проникает в содержание, внутренне и внешне изменяя его; содержание обретает самое себя в этой форме и становится именно тем содержанием, которое оформлял автор - в другом случае и при другой форме, это уже НЕ ТО содержание и НЕ ТА форма, потому что в целом вышел НЕ ТОТ предмет.** Сам же автор вполне обоснованно может посчитать, что у него не только вышел НЕ ТОТ предмет, а **ВООБЩЕ НИЧЕГО** не вышло. Он также может оставить всё как есть, посчитав разрешение им противоречия между формой и содержанием хотя и не высокохудожественным, но удовлетворительными - от этого их противоречие, конечно, никуда не денется. Ну, а ещё своё творение он может объявить “новым искусством” - если позволят.

Даже в случае с Пшебышевским, которому Вы желали бы написать “энциклопедию стилей”, это тоже единая “форма-содержание” энциклопедии. Это не просто много разрозненных форм и подобранных к ним из лукошка содержаний - это единство во многообразии, нерасторжимое тем более, чем художественнее оно есть. Ведь художественным произведение делает художественный образ, а образ по определению есть целостность. Даже больше - иначе, как в образе, целостно, человек просто не может мыслить мир и действовать в нём: он даже шагу не мог бы ступить, например, по своему собственному дому, если бы не смотрел на пол, потолок, стены, свои ноги, самого себя и направление своего движения как на нечто единое в своих противоположностях. Даже сам процесс ходьбы есть единством в противоречии: ходьба - это падение, которое прерывается шагом. Формы же не летают где-нибудь в мире идей “готовыми” и идеальными. Но даже и в самой идеальной форме должен быть изъян, зазорчик, который будет способен развиваться в содержание. Можно сказать, что авторы и работают с этими изъянами форм, развивая из них содержание.

Скажем больше: **любая мысль предстаёт перед нами уже оформленной**, поскольку иначе она просто не может представиться - другое дело, что это за форма. Ну, вправду: как же можно помыслить то, что не предстаёт разуму ни в какой форме? Это просто вещь в себе, ноумен, и Гегель смеялся над таким чисто кантианским воззрением: как может существовать вещь в себе, недоступная для нашего мышления, если мы уже её мыслим - хотя бы просто рассуждая о возможности её существования? Нет, мысль изначально предстаёт перед нами в образе - в целостности формы и содержания, поскольку иначе она просто не существует, она иначе вообще не мыслится. Мысль без формы, вне формы, где-то рядом с формой - это фикция, как и мысль с формой, но без содержания.

Конечно, не всякая целостность формы и содержания есть художественным образом, а уж тем более образом художественного произведения - как и той целостностью, которая нужна была художнику. Но это другой вопрос, требующий отдельного рассмотрения, да и вышеизложенных положений это не отменяет. Мы можем рекомендовать по этому поводу, например, книгу ранее упоминаемого нами эстетика и

культуролога Георгия Гачева [“Жизнь художественного сознания”](#) как достаточно хороший вступительный экскурс в теорию художественного образа.

Но что Гачев! Как указывает Дени Дидро, уже богослов Августин Блаженный понимал, что *“единство образует, так сказать, форму и сущность прекрасного во всех его видах”* (см. статью “Философские исследования о происхождении и природе прекрасного” из сборника “Дени Дидро. Эстетика и литературная критика”, 1980 г.). Так Августин - это IV век! “От какого наследства мы отказываемся?”...

Можно сказать, что ни Августин, ни Дени Дидро, ни Георгий Гачев не были литературными критиками в каноническом значении этого слова. Однако по нашему глубокому убеждению, именно преодоление критиком границ критики позволяет ему критиковать со знанием дела. **Литературный критик, который ничего, кроме литературы, не знает и не понимает, не способен критиковать в принципе:** он оказывается бессилён понять место того или иного произведения в литературе просто потому, что ему самому не понятно, какое место литература занимает в жизни общества, и что вообще такое общество и литература; он не видит общество и не понимает его, потому что не видит в нём ничего, кроме литературы, да и самой литературы не видит, поскольку просто не может её выделить среди других предметов. Так уж случилось, что эти знания человеку открывает философия - вернее, метод, который она вырабатывает. Критику необходимо хорошо владеть самым передовым гносеологическим методом наравне со знаниями в как можно большем количестве других наук, чтобы разбираться в своём предмете. Только когда знаешь и умеешь всё появляется шанс, что сможешь преуспеть в чём-то одном.

Это касается не только литературных критиков и не только критиков искусств. Сегодня просто невозможно быть, допустим, врачом, работающим на острие медицины, если не иметь очень глубоких познаний в химии, физике, биологии, экологии, инженерном деле; если не любить и не понимать искусство; если не владеть передовыми идеями своего времени; если не быть практическим гуманистом.

Но и это не гарантирует успеха. Например, такое произведение Чернышевского как “Что делать?” часто были не в силах оценить по заслугам даже самые лучшие критики, которым отнюдь не чужда была широта и разносторонность взглядов. Леся Украинка, скажем, оценивала художественные достоинства “Что делать?” таким образом:

“...що про нього самого яко белетриста, то я таки так думаю - рідко хто з белетристів так драгував мене своїм нахабним презирством до нашого благородного хисту, як цей самозванець в белетристиці, і я сього не можу сховати” (см. Леся Українка, [Лист до матері](#), 1906 г.)

Фраза, конечно, очень точна - художественные достоинства романа и сам Чернышевский считал скудными.

В цикле статей [“О наследии Чернышевского”](#) польский исследователь Мыколай Загорский говорит об этом так: *“Как и все конфликты формы и содержания в произведении искусства, этот конфликт в «Что делать?» порождён специфическими условиями создания. В нашем случае Чернышевского в*

Петропавловской крепости торопил царизм. Ему не оставили выбора сделать что-то иное, что-то такое, что не огорчило бы Лесю Украинку (да и самого автора) разладом формы и содержания. Понимая это, не стоит и упрощать обращение Чернышевского к форме романа.

Вот что об этом пишет Г. Е. Тмарчченко, разобравшийся в этой проблеме:

«К форме романа Чернышевский впервые обратился после десяти лет интенсивной литературно-журнальной работы - лишь тогда, когда возможности критико-публицистической деятельности были для него исключены арестом и заключением в Петропавловскую крепость. Отсюда и возникло распространенное представление, будто бы беллетристическая форма была для Чернышевского вынужденной и служила лишь для того, чтобы довести свои идеи до широкой аудитории, не имеющей специальной подготовки. Такой взгляд <...> заключает в себе некоторое упрощение, сводя задачу Чернышевского-романиста к чистой иллюстративности. Арест, может быть, ускорил обращение Чернышевского к роману, поскольку на воле прямая публицистическая пропаганда революционно-демократических идей представлялась ему более неотложным делом, чем беллетристическая деятельность, к которой его тянуло ещё с юности. Но само обращение к жанру романа было вызвано ходом идейно-творческой эволюции писателя, которая привела его к новой проблематике, требовавшей именно художественной разработки».

Мыколай Загорский подытоживает:

*“...если мы вынуждены при чтении «Что делать?» «выправлять» форму памятью о стесняющих условиях его создания, это не вина Чернышевского, а его беда. **Художественная оценка Леси Украинки, следовательно, верна, но слишком абстрактна** [...] Только понимая все обстоятельства, в которых родился роман “Что делать”, можно понять и то, что, собственно, “было сделано” Чернышевским. Так его рассматривал, в частности, Ленин, утверждая, что “**вот это настоящая литература, которая учит, вдохновляет. Я роман «Что делать?» перечитал за одно лето раз пять, находя каждый раз в этом произведении все новые волнующие мысли**” (см. «Воспоминания о Ленине», т. I, стр. 251)”.*

Очевидно, что профессиональный литератор, искренний революционер и очень мудрый человек Леся Украинка, увы, так и зависла на границе собственной профессии - и не перешла эту границу лишь потому, что недостаточно глубоко понимала условия создания книги Чернышевским. Всего одна деталь “из контекста” - но как она важна для критики! Впрочем, важно и другое: несмотря на все недостатки, содержание романа “Что делать?” Украинка признавала В ОБЩЕМ удачным, новаторским, значимым. Нужно было обладать воистину живым открытым умом, чтобы увидеть в этом произведении сокровище мировой литературы - то есть, рассмотреть и сам роман, и его место в жизни общества не с абстрактных позиций абстрактной литературной критики и абстрактного понимания отношений формы и содержания, а с позиций всей культуры, конкретно-исторических условий возникновения этого произведения. Украинка это и сделала, и нет: она обнаружила противоречие в романе

Чернышевского, но не смогла его решить. А вот Ленину решить его оказалось по силам.

Выход за границы - это именно тот выход, который не смог осуществить Писарев, ревируя как наследие Пушкина, так и наследие Белинского. Писарев смог оценить их только с позиций своего века, но не смог оценить с позиций веков Пушкина и Белинского, а уж тем более - с позиций будущего. Легко критику ругать книгу за устарелость, когда с момента её написания прошло 30 лет! Легко распекать кого-то, когда тот уже не может ответить! Намного сложнее встать на чужую точку зрения и попытаться преодолеть её, понять её конкретные противоречия, сперва выглядящие как ошибки. Вот почему, например, Писареву удалось понять Чернышевского и оценить “Что делать?” вне его художественных огрехов (вернее, вместе с этими огрехами): Чернышевский был современником Писарева, а свою эпоху эмпирики могут понимать неплохо - уже хотя бы потому, что очень внимательны к “контексту”. Но вот по части Пушкина и Белинского у Писарева большой пробел, который тот, впрочем, начал заполнять к концу своей очень короткой жизни, разочаровываясь в нигилизме (он часто становится нравственным подспорьем эмпиризма).

Вы говорите, что *“трудно себе представить, чтобы Чернышевский смог написать ЧТО ДЕЛАТЬ? в духе романтизма”* - разумеется, ибо Чернышевский прекрасно понимал, что не только содержание, но и форма произведения историчны, что они едины, что они взаимопроникают друг друга. Романтизм - это обращение к прошлому. Чернышевский же искал в том, что видел, контуры грядущего. Об этом и его книга - “роман о новых людях”.

Форма действительно всегда содержательна, а содержание - оформлено: вопрос только в том, что это за форма и что за содержание, каковы конкретные отношения между ними: гармоничны ли они или дисгармоничны, смертелен ли диссонанс формы и содержания для произведения искусства или оно остаётся таковым и в разладе; будет ли гармоничное искусство живее всех живых или окажется мертворожденным; как внутреннее противоречие формы и содержания выражается в их внешнем противоречии, а внешнее - во внутреннем. Для того, чтобы понять это, не пригодна никакие готовые схемы или алгоритмы - даже самые лучшие. Более того: **эти вопросы эстетика может разрешить, только выходя за пределы самой себя - вместе с критиком.** Но об этом мы подробнее скажем в следующих главах.

Сейчас же, как нам кажется, ёрничанье Агеева по поводу “безвольно обвисших парусов формы” и “не находящего себе приложения ветра содержания” вполне уместны - тем более, что Вы неполно его цитируете, из-за чего сильно меняется смысл высказывания. Агеев же [возмущается](#): *“Это только что продемонстрированные Переясловым вариации на тему портянки Ромуальдыча — “порывы крепчающего ветра содержания”?”* Да и Переяслова Агеев называет не просто *новатором*, как Вы процитировали, а *патриотическим новатором* - наверное, с той иронией, что Переяслов из патриотических побуждений так переоценивает новую русскую литературу, что забывает об элементарных понятиях эстетики, которых Агеева научили *“в мрачные советские времена антирусские силы”*. Панин и Алексеев, чей [учебник](#) Вы с негодованием цитируете там же, если и относятся к силам, то лишь к

антисоветским мрачным русским, что хорошо видно из главы [Заклучение](#) всё того же учебника или совершенно безумной главы [“Философия - трансцендирующее постижение объекта”](#). Агеева они своей кашей из форм и содержаний кормить едва ли могли хотя бы даже хронологически.

Но даже прочтя всю рецензию Агеева на Переяслова не понятно, как именно Агеев понимает фразу “форма содержательна, а содержание оформлено”. Мы бы не спешили делать здесь какие-то однозначные выводы вроде тех, будто Агеев понимает эту фразу превратно, но и считать Агеева заочно мудрецом мы тоже не будем. Мы отметили лишь то место, где он, по нашему предположению, может быть незаслуженно обвинён.

9. Цели и задачи критики.

Вы пишете, что задача критика состоит преимущественно в том, чтобы *“просто оценивать красоту цветов, согласуясь с аксиоматикой НЭТ”*, и что этот процесс и есть критикой. Это неправильно. Критика - не просто “оценка”, но и, верно, не “вырывание сорняков”. **Важно не только оценивать искусство, но и, собственно, критиковать его**, понимать, какие общественные причины призывают такое искусство к жизни и выступать против этих причин - или за них. Критик должен, если хотите, уметь опустить перпендикуляр от высокой сферы искусства до самого основания, спускаться от надстройки к базису и подниматься обратно. Немного об этом мы уже писали в 4-й главке нашей статьи.

Можно сколько угодно говорить о том, что современная культура как-то “не очень”, выдумывать словечки вроде “ноуброу”, но так проблему решить не удастся - Вы это правильно отмечаете. Но для того, чтобы что-то изменилось, вопрос должен стать по существу. **Культура - это не кино+музыка+балет+литература и пр., которыми можно интересоваться или не интересоваться “для общего развития” - сами по себе они развивают приблизительно так же, как знание физиологии учит переваривать пищу**, то есть - никак. Знаний физиологии недостаточно даже для того, чтобы начать питаться правильно. Культура же - это сам человек, социальное бытие человека, его подлинное бытие, его [“неорганическое” - действительное - тело](#); это вообще всё человеческое, созданное от зари его существования и до сего дня, созданное человеком для человека. Сегодня большинство людей просто отрезаны от человеческой культуры - приобщены к её несметным богатствам лишь в самом минимальном виде, который достаточен для воспроизводства их рабочей силы или потребления чужого труда, - а для остального у них не создано ни времени, ни потребности, ни необходимости. Лучшие достижения культуры вообще слишком мало включены в непосредственную практику человечества, и тут речь идёт не только о культуре как искусстве, но о культуре как науке, философии, морали, праве и пр. - всём пространстве и времени человеческого бытия.

Для того, чтобы изменилась “культура” - а вернее, такое положение вещей, когда общество просто не может приобщиться к своей же культуре, сделать каждого человека её творцом - одних статей мало. Мало *“подбадривать тех, кто делает действительно красивые вещи и просить исправиться тех, кто делает уродливые”*. Чтобы литература стала “лучше”, нужно не писателей булавками колоть или по головкам гладить, а перестраивать весь базис и надстройку, меняя этим саму суть

отношений в обществе. Ведь писателями не рождаются, не становятся по штампу в трудовой книжке. Писатели - это даже не какие-то специальные люди. Писать, читать, рисовать, говорить, думать - это то, что должен уметь каждый человек, притом, в наилучшем виде. Человек вообще должен уметь делать всё: то, что он до сих пор умеет делать только что-то одно - не природа человека, которая есть универсальность, а природа частной собственности и разделения труда, производящих человека, обладающего такими же частными свойствами. Внимательному человеку нетрудно заметить, что только когда умеешь делать всё, появляется шанс сделать что-то одно хорошо. Соответственно, **нужно радеть не за то, чтобы создать лучших писателей или читателей, а за то, чтобы создать лучших людей вообще** - полноценных людей, которые и писать будут хорошо, и читать, и рисовать, и педагогами будут отличными, и поварами, и механиками, и всё остальное будут уметь делать. Ведь все люди и так выступают, например, педагогами друг для друга, знают они об этом или нет, - но когда они знают, у них появляется повод организовать это дело не стихийно. Отношения частной собственности для создания полноценных людей не слишком пригодны, а тем более они не пригодны на своей капиталистической стадии, когда целью общественного производства есть прибавочная стоимость, а человек выступает только орудием для её производства.

Конечно, начать менять положение вещей **можно и нужно** с литературной критики тоже, она играет в этом процессе большую роль. Но это - только первый шаг на пути преобразования общества. Вы же, Иван, торопитесь представить его как достаточный шаг. Но зачем тогда вообще что-то менять? Лишь для того, чтобы искусство было такое, “как надо”? Так оно и сейчас такое, как надо - только смотря кому и смотря зачем. Как говорит Алексей Босенко, [“искусство не лжёт даже тогда, когда оно врёт направо”](#). Вам такой взгляд на вещи не нравится - а другой стороне нравится. Например, стороне производителей культурного ширпотреба, ведь они живут с этого. И они будут совершенно правы, уверяя Вас, что их дело нужно людям больше Вашего. Пока Вы о высоких материях рассуждаете, они делают дело - создают “товары искусства” и обеспечивают общественное производство, удовлетворяют реальные, а не предполагаемые потребности большинства людей. Вы этим планам только мешаете. Точно так же отвратительная нищета в странах “третьего мира” оказывается очень нужной для стран “первого мира”, которые только так и получили свой высокий уровень жизни. То есть, с позиции **“пользы для человечества”**, которую Вы предлагаете, к проблемам эстетики **нужно подходить крайне осторожно** - во всяком случае, стать на эту позицию, минуя классовый вопрос, не удастся, а уж там полемика, которую Вы именуете “надстройкой” НЭТ, будет очень острой.

По поводу полезности хотелось бы сделать ещё одно замечание. Вы говорите, что *“произведения, способные научить мыслить – полезны любому”*. Однако мышлению учат не книги, даже самые лучшие. Об этом предостерегал и Писарев в статье [“Генрих Гейне”](#): *“Много есть на свете хороших книг, но эти книги хороши только для тех людей, которые умеют их читать. Умение читать хорошие книги вовсе не равносильно знанию грамоты”*. Что же, когда человек не умеет читать хорошие книги и даже не хочет этого уметь? Отречься от него и сказать “сам дурак”? Но тогда НЭТ и вправду получит элитарный характер, и XVI глава Вашей работы окажется лишней.

Сегодня уродство производится наравне с красотой как необходимые условия и продукты такого мира, как суть единое - и отдельный “мир прекрасного” (и с низким, и с высоким искусством), будет существовать так же долго, как долго мы не увидим “прекрасного мира”. Впрочем, намного лучше об этом выразился В.Пихорович:

“...преодоление разрыва между искусством и жизнью, миром прекрасного и реальностью вообще не есть дело искусства. Как не может церковь построить рая на Земле, а только обещает его на небе, так и искусство только украшает цепи земного рабства, в лучшем случае делая их более удобными, вплоть до того, что человек перестает их замечать и даже восхищается ими. Хотя, впрочем, это только логика искусства. Его же история, то есть логика, взятая в становлении, богата не только и даже не столько страницами апологетики сложившихся порядков (это как раз самые бедные страницы в истории искусства), но и моментами, когда революционный дух искусства предвосхищал на много десятилетий и даже столетий революции действительные, приводящие к обновлению действительного мира, к восстановлению его целостности. Дело ведь не в искусстве как форме общественного сознания. Будучи производным от общественной жизни, то есть от становления производительных сил, искусство живет только в историческом процессе этой жизни. Этот процесс, и только он, является критерием жизненности, то есть революционности искусства. Вне его искусство вырождается в мертвые формы, судьба которых - более или менее быстрое забвение” (см. [“От мира прекрасного к прекрасному миру”](#)).

Надеемся, мы понятно объяснили, почему главный вопрос эстетики - это не то, каким должно быть искусство, а то, каким должен быть человек (то есть, самое общество) и что для этого надо сделать. Решение этого вопроса лежит одновременно и в эстетике, и вне её. Искусство в своих лучших образцах всегда поднимает проблему должностования - как говорил Чернышевский, в предметах искусства заключается не абстрактная красота как чистая созерцательность, а само действие красоты, сама жизнь, разворачивающаяся перед нами не такой, какая она просто “есть”, а такой, какой мы хотим, чтобы она была и какой мы её мечтаем жить. Но для того, чтобы она была такой, **придётся искать путь из эстетики к применению её достижений в реальности.** Этой задаче будут пригодны, как Вы понимаете, далеко не всякая эстетика и не всякое искусство. Окажутся среди них и такие, которые будут только тормозить развитие, уводить людей в сторону от развития или вообще отворачивать от него - возникнет борьба, которая, на самом деле, в искусстве и в жизни никогда не прекращалась. И только в такой борьбе можно понять, где настоящее искусство, а где - фальшивка, где новизна - а где ветхое старьё, которому место на свалке истории. Как минимум необходимо в критике искусства выходить за пределы критики искусства и переходить к критике общественных отношений в целом, к их революционному переустройству. И переустраивать нужно не только политическую сферу жизни общества (как это часто представляют вместе со словом “революция”), а всю его жизнь, все его сферы, именуемые общим словом “культура”.

Во всяком новом есть старое, 100-процентной 10-балльной новизны не бывает, и это вовсе не проблема для искусства, а обыкновенное её дело - Вам это известно. Но и заслуга художника, следовательно, не только в том, какую новую форму он смог придумать и сколько целых с десятками по шкале новизны он заработал - это же не

состязание и не спорт. Можно сколько угодно безрезультатно упрекать художника в том, что он не рождает новые формы - это совсем не так страшно, как кажется сперва. Формы и содержания искусства рождаются в самой действительности, и сам художник есть их следствием, творцом и выразителем одновременно, ведь он не существует отдельно от искусства и действительности, а они - от людей, общества. А если действительность не предлагает новых форм - где их тогда взять? Кроме того, где взять таких художников, которые окажутся на таком высоком уровне развития, чтобы схватывать новые формы в их полноте? Эти художники тоже не падают с неба - обществу нужно их создавать, они должны прорасти из условий общественной жизни. А реальные общественные условия в основном этому враждебны, в чём совершенно не новы.

Как ни крути, всё должно стать делом рук самих утопающих - и решение должно появиться именно в этой “сфере обращения”. То, что мы сегодня наблюдаем в своей сущности не слишком отличается от ранних дореволюционных времён в России - разве что повторяется эта история теперь в виде фарса. Нам нужно пройти весь путь заново. Увы, НЭТ с её количественным подходом этому шествию не поможет. Тут надо воспитывать в себе серьёзное мышление и избегать подходов по методу шкал - это всё тот же эмпиризм, устаревший почти 200 лет назад. Иначе складывается впечатление, будто искусству больше нечем заниматься, как радовать Ивана Смеха и гнаться за новеньким - точно так же, как капиталист вынужден гнаться за прибылью, хочет он того или нет. Логика эстетического процесса, конечно, хотя и может совпадать с логикой капитализма в отдельных точках, то только лишь благодаря поправкам на “ветер истории”, поскольку сам эстетический процесс возникает задолго до капитализма и не есть его прямой производной.

Эта гонка за новизной в искусстве отдельно от новизны в жизни кажется тут чем-то зряшным, замещающим, таким, что есть отражением нашей реакционной эпохи: когда художник вынужден заниматься созданием всё более замысловатых отражений застывшей исторической картины, отражая в них не меняющийся мир, а лишь неизменное многообразие его однообразности; воспроизводя и копируя эту однообразность всё более неожиданными способами. Эти “неожиданные” способы есть в таком случае не чем-то подлинно новым, а следствием и средством ухода от нового - тут вам и застойное (а на самом деле активно разлагающееся) “ноуброу” со всё богатеющим буйством гниющих красок и всё усиливающимися миазмами. Капитализм ферментирует сам себя, потому что его стихия давно исчерпана и не может предложить ничего нового: она уже создала всё, что могла создать, включая и те силы, которые способны подчинить себе стихию и переустроить общество на разумных основаниях. Чтобы появилось что-то действительно новое в искусстве, нужно создать нечто принципиально новое в действительной жизни.

Даже в примере с романом “Очередь”, который Вас так впечатлил, внимательный ум отметит захват прежних форм: роман-диалог - явление совсем не новое, нечто подобное можно наблюдать уже в “Диалогах гетер” Лукиана. Культуролог Лосев шутил: если вам в голову вдруг пришла гениальная идея и вы не находите ничего похожего у древних греков или римлян, то это плохая идея. Но Вы поступаете совершенно правильно и добросовестно, говоря в главе “Слабое место НЭТ” о том, что пока ещё не знаете, как оценивать сложность неочевидных алгоритмов и смелость

мысли в соотношении с новизной, и призываете читателя к полемике. В наш век личных мнений и комментирования это призыв уже звучит смело и ново.

10. Границы НЭТ.

Вы пишете, что НЭТ в своём настоящем виде применима к художникам, литераторам и современным музыкантам. К кинематографу, театру и академической музыке её нужно применять с опаской, а практическая ценность архитектуры определяется другими критериями.

Подход, который мы охарактеризовали выше с опорой на марксистскую традицию, применим решительно к любой области искусства, хотя как-то само собой мы сосредоточились в основном на литературе. Применим он даже к архитектуре - если вы читнёте статью Андрея Баздырева [“Советская архитектура: от дворцов к коробкам”](#), то сами увидите, что НЭТ и вправду для этой области совершенно непригодна, а вот то, о чём говорим мы - пригодно вполне.

Соответственно у нашего подхода есть абсолютные и относительные границы, отличные от НЭТ. Абсолютные границы его незримы. Относительные же пролегают там, где пролегают границы возможностей, данных индивиду и обществу в виде исторических оснований их деятельности. Разница с НЭТ здесь в том, что для того, чтобы создать действительно что-то новенькое, индивиду необходимо всякий раз эти условия прорывать, действовать революционно, т.е. активно изменять мир к лучшему, постигая и используя для этого весь передовой опыт, который вполне может содержаться и в делах давно ушедших поколений. Полем его работы может быть и искусство - пожалуйста! Это вопрос вторичный - с какой стороны подходить. Любое поле деятельности пригодно: об этом очень интересно писал Евгений Богат в книге “Бессмертны ли злые волшебники”. Важно лишь, чтобы это поле деятельности не было чем-то замкнутым само на себя и не довольствовалось полумерами. Иначе выйдет, например, критика искусства ради самого искусства - оторванная от жизни и, следовательно, упадочная - и полировка бронзы на “Титанике”.

В чём проблема НЭТ? Вопрос новизны в искусстве очень важен, как и в любой деятельности человека. Но когда он остаётся в пределах одного лишь искусства и не касается всей человеческой деятельности, им невозможно правильно пользоваться. То, что мы предлагаем взамен, органично впитывает в себя “новую эстетическую теорию”, поглощая и растворяя её в себе, учитывает её как момент своего движения - и не более.

Вы пишете о том, что критику нужно *“просто давать удобные ориентиры, и если у человека возникнет желание - он поднимется, а если он захочет оставаться на низших ступенях - пусть остаётся на них, только сознательно”*. Нет, человеку полагается всё лучшее в мире уже только потому, что он человек: и самые лучшие условия для жизни, и ум, и здоровье, и развитый по наивысшей мерке эстетический вкус, и само развитие, которое тоже не есть его личным делом. Так же, как маленьких детей учат ходить, потому что это необходимо, так и все остальные достижения человеческого духа должны принадлежать человеку не “по выбору”, а по его сущности. Индивида, для которого развитие как способ существования всего на

свете (и человека тоже) не будет делом “личного выбора” или принуждения, а будет сознательным и естественным делом, ещё нужно создать.

Люди находятся на разных ступенях развития лишь потому, что они рождаются в неравные общественные условия и до самой смерти вынуждены жить в таком обществе. Нужно, нужно быть нетерпимым - но не к людям, а к общественным условиям, которые вынуждают одних побираться по “личному выбору”, а других - вести отвлечённые от жизни беседы об искусстве. **Быть нетерпимым ко злу, бороться со злом, - а не опускать руки, объявляя зло и растущее из него искусство “тоже полезным”, - это прерогатива настоящих борцов за новое во всех областях человеческой жизни.**

Как же бороться? Мы думаем, что уже дали ключ к ответу на этот вопрос, обращаясь к наследию классической критики - в особенности того века в ней, когда действовали Белинский, Писарев, Добролюбов, Чернышевский, Герцен, Огарев, Украинка, Франко, Шевченко, Коцюбинский и др. Все они смогли прорвать границы критики и доразвить её до реального инструмента общественного воздействия. Нужно изучать сами формы их работы - кружки, газеты, партии, - изучать происхождение этих форм, пытаться понять причины, вызвавшие эти и именно эти формы к жизни, и выводить по этой же логике те формы, которые будут эффективны уже в наше время; искать, как те формы были направлены на утверждение нового содержания. Пока никто не знает, какими будут эти новые формы - их ещё нужно изобрести, придумать, схватить. Да и они смогут перерасти в реальную деятельность тогда, когда в самом обществе возникнет для этого прецедент: до того борьба будет хотя и широкой, но, по большей части, теоретической и “скрытой”. Звучит неутешительно, конечно. Но разве может проблема придумывания чего-то нового и невиданного остановить человека, который действительно жаждет этого?..

Post Scriptum.

Наши выводы могут показаться резковатыми. Однако они - прямое следствие неразличения Вами важных моментов в поставленной Вами проблеме.

В самом начале статьи Вы пишете: *“Среда для культуры (и журналистики как её рефлексирующего органа) действительно весьма неблагоприятна, но это вовсе не означает, что культура не может существовать в ней с большей эффективностью”*.

И правда - вполне справедливая постановка вопроса. И совершенно не новая - так же, как и предлагаемое решение! Можно даже сказать, что они стары, как мир, и тождественны пожеланиям создать “капитализм с человеческим лицом” или к “этичному потребительству”, или к “бюрократии без коррупции” - то есть, вещам совершенно утопическим, отрывающим содержание от формы. Так же, как организм человека не есть только совокупностью клеток или системой органов, которую можно разложить, а потом назад сложить, но есть целостностью, полученной путём своей дифференциации, так и форма неотделима от содержания, а есть с нею единым целым.

Что же насчёт искусства? Мы уже писали, что искусство не имеет своей собственной истории. Как форма общественного сознания, искусство зарождается вместе с

разделением труда, притом, на достаточно развитой его стадии. До разделения труда искусства ещё нет вовсе, хотя эстетическое в деятельности людей присутствует. Отношения искусства и разделения труда всегда будут взаимообуславливающие, и рассматривать их порознь - значит совершать ошибку. Если хотите, их можно рассматривать как две тенденции, составляющие природу целого: с одной стороны - безграничная стихия человеческих чувств, с другой - конкретноисторические основания этой стихии.

Основание капитализма - товарное производство, которое подчиняет себе всё, в том числе и искусство. Не абсолютно, разумеется, а только в виде конкретноисторического условия ("среды") искусства, его реального базиса. При капитализме всегда рядом со "свободным искусством", стремящимся выйти за пределы товарной логики, но остающимся в его пределах, будет существовать и искусство, природа которого будет тяготеть к природе товара: строго говоря, это одно и то же искусство, которое в мире частной собственности существует как единое только в таком "распадании". Свободное искусство в известном смысле оказывается несвободным здесь в той же мере, в какой оно не может вполне оторваться от своих конкретноисторических оснований: оно совершает одновременно и рывок вперёд, и возврат назад - не может же оно оторваться и улететь в никуда. Оно будет стремиться преодолеть такую жизнь, но для этого ему придётся в неё же вернуться. Потому и высокое искусство - такое, как во времена Ренессанса, например - при капитализме не возможно и капитализму не нужно: его некому и не для кого создавать. Искусство-товар также не сможет стать окончательным товаром и не восприниматься как искусство, но только потому что и сам товар - это только понятие, его нельзя представлять в той телесной форме, в которой он нам является. И даже эти примеры - это только абстрактные примеры, потому что каждый отдельный предмет искусства будет содержать в себе обе тенденции в таком хитром их сплетении, что нужно сильно напрячься, чтобы снова разделить их аналитически.

"Поп-проделки почти всегда не имеют к искусству никакого отношения, и если продукт конструируется с помощью простейших алгоритмов и некоторой информированности создателя, то он ничтожен" - говорят Вы, и тут с Вами нельзя не согласиться. Но нужно уточнить, что сама эта ситуация становится проблемой лишь в условиях капиталистического рынка, где очевидную безделицу навязывают потребителю - те же критики-журналисты, которые в основной массе давно стали продавцами-консультантами от искусства. Если говорить о нормальных общественных отношениях нормальных людей, то использование простых алгоритмов - это вполне естественная стадия развития творческой способности всякого человека: например, когда он просто ещё маленький и сложные алгоритмы пока не способен усвоить. Эта стадия становится неестественной только если не идти дальше неё, так и застрять на детском уровне развития. Рынок принудительно консервирует огромное число людей на таком вот детском уровне, производит в них потребность в убогом невежестве и в штампованном ничтожестве, и не даёт им возможности повзрослеть до самой старости и смерти. "Ориентиры" тут никак не помогут, ведь ориентиры сами прекрасно встраиваются в логику капитализма. Хороший пример - популярная вот уже лет как 50 идея "саморазвития", которая в ближайшем рассмотрении оказывается просто более агрессивным самоуродованием и которая отличнейшим образом паразитирует на здоровом человеческом желании развиваться.

К чему это всё? К тому лишь, что товарная логика всегда будет имманентно присутствовать в искусстве эпохи капитализма, и никакая “полировка” не решит проблемы. Среда для культуры “неблагоприятна” - но здесь это вовсе не случайность, а необходимость, которую нужно вскрыть. Вы, Иван, стремитесь усидеть на двух стульях - и от капитализма не отказаться, и искусство “поправить”. Это решение кратковременно, ведь за “поправлением” последует новый виток для обеих тенденций, а базисное отношение не изменится. Вы добьётесь от искусства “качественной”, но всё же **товарности**: для того, чтобы не было “массового продукта”, нужно, чтобы не было и массы. При капитализме масса будет всегда, потому что и товар будет всегда. Товарное производство невозможно без производства массы и возможно только как массовое производство. А потому вслед - или наряду - с повышением “качества” искусства будет происходить и понижение его качества, “распадание” на “хайброу”, “лоуброу” и пр., хотя и при внешне отличных обстоятельствах. То есть, ничего нового с искусством не случится: Всё то, что Вы предполагаете в НЭТ, уже и так есть.

“Заставляя” авторов сочинять лучше, создавая у “потребителей” искусства также и запрос на “качество”, Вы тем самым создаёте почву для создания новых суррогатов - иными словами, ситуация не меняется, а только встряхивается. Это значит, что Вы получите результат ровно противоположный от планируемого, вернётесь к исходной точке в её несколько изменённом виде. Вы пишете, что после применения НЭТ *“творцам придётся действительно МЫСЛИТЬ, а не ПОДДЕЛЫВАТЬСЯ”*. Так они Вас и послушались! Да и не подделываются они, а просто соответствуют другой тенденции в одном и том же процессе. А тем более Вас послушались люди, “питающиеся” “низким” или даже “никаким” искусством, которые далеки от художественной критики в принципе и ни о какой эстетической теории никогда не узнают. НЭТ вынуждена будет замкнуться тогда в своём коротком цикле и применяться только очень ограниченно, “с краешку”, не влияя на жизнь реальных людей, которым не то что судьба искусства - их собственная судьба до лампочки. **Проблема безразличия - это для современной эстетики такая же серьёзная проблема, как и проблема идеального, кто разберётся с ней - тот и искусство, и саму жизнь поправит.** Вот об этом бы новую теорию сочинить! А о безразличии Вы в НЭТ пишете только в том ключе, что оно - личное дело каждого.

Выходом для эстетики и искусства может быть только преодоление товарной логики капитализма, что означает преодоление самого капитализма - и организация такого дела всеобъемлющей критики, в том числе критики искусства, которое будет полагать это преодоление как свою естественную цель. Только в таком преодолении “масса” будет прекращать быть массой с её неизбежно шаблонными низкими запросами, будет упразднять основания для своего образования, находящиеся в отношениях частной собственности, а свободное развитие каждого по высшей мерке человеческого сделает условием свободного развития всех. **Новая эстетика без преодоления капитализма невозможна.** Вы очень зря отказываетесь писать *“о капитализме, рыночной экономике и механизмах ОБЩЕСТВА СПЕКТАКЛЯ”* в своей статье. То, что это, по Вашему заверению, известно читателю и без Вас, вовсе не значит, что он может это применить к разбору ситуации так, как Вы.

Если бы Вы так сделали, было бы более понятно и другое Ваше возмущение:

“И современные мыслители, и видные деятели прошлого упорно выдумывают что угодно, самые сложные и изворотливые теории, только бы не пользоваться этим простейшим методом (главным принципом НЭТ - прим. Spinoza). А то и просто закрывают глаза на него и начинают нахваливать или разбирать именно то, что не представляет собой совершенно ничего нового”.

Надеемся также, что Вы не подумали, будто мы выступаем против Ваших попыток улучшить ситуацию. Но останавливаться только на “улучшении”, да и только в одной сфере - значит, решать вопрос наполовину и, как следствие, вовсе его не решить. Как для человека, которому не чужда марксистская критика (об этом Вы говорите в XIV главе своей статьи), Вы слишком большие надежды полагаете на капитализм - или тщательно скрываете то, что Вы на капитализм не надеетесь. Его имманентные законы нельзя изменить упрёками или воззваниями к справедливости. Их в принципе нельзя изменить - только использовать для их же преодоления. Но для этого нужны люди, которые смогут демонстрировать всю широту критики - критики и искусства, и экономики, и человеческих отношений в целом. Заметьте, что выдающиеся критики искусства прошлого были именно такими универсалами и не удовлетворялись критикой только искусства: они хорошо понимали, что настоящая критика может быть только всеобъемлющей.

В целом, мы считаем Вашу работу о “НЭТ” очень важной и нужной исторически, но недозревшей логически. **Соответственно, сама НЭТ не то, что не “нова”, а недостаточно “стара”.** НЭТ ещё предстоит сделать “захват” тех эстетических воззрений, которые, во-первых, преодолевают НЭТ, во-вторых, содержат в себе её важнейшие наработки и логически завершают их. Гегелевское снятие! Но для такого снятия с сохранением основания ещё нужно проделать долгий путь. **Отказавшись от самой себя, НЭТ может стать не “новой”, а просто нормальной эстетической теорией,** впитав в себя то лучшее, что уже было выработано человечеством по этому вопросу.