
Гарри
Леманн

3).

Авангард сегодня

Теоретическая

модель эстетического

модерна¹

I. Художественная система / II. Разрыв связи между произведением, медиумом и рефлексией / III. Художественный медиум / IV. Классический модерн / V. Авангард / VI. Старые и новые медиа / VII. Постмодерн / VIII. Рефлексивный модерн / IX. Содержательно-эстетический поворот / X. Наивный модерн / XI. Художественная критика

¹ Впервые опубликована в: Harry Lehmann, *Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne*, в: *Musik & Ästhetik*, 10. Jg., Heft 38, Stuttgart 2006, S. 10. (Английский перевод: Harry Lehmann, *Avant-garde Today. A Theoretical Model of Aesthetic Modernity*, в: *Critical Composition Today*, edited by Claus-Steffen Mahnkopf, Hofheim 2006 (= *New Music and Aesthetics in the 21st Century*, vol. 5, p. 14).

В конечном счете философия могла бы видеть свою последнюю задачу в постановке вопросов, которые никого не интересуют. Таков, например, вопрос об авангарде сегодня. У почти полного отсутствия интереса к этой вновь поднимаемой здесь теме были свои причины: история готова дать вполне сносный ответ.

Очевидно, что художественные авангарды со всеми их теоретическими и эстетическими притязаниями сменились постмодерном. Искусство, о котором говорят три последних десятилетия, во многом определяется отказом от того, чем некогда было искусство авангарда.

Когда вопросы ставит философия, следует исходить из того, что она не довольствуется само собой разумеющимися ответами. В философии, как можно заметить, именно тот вопрос, который подразумевает тривиальный ответ и который поэтому не достигает своей цели, и порождает систематическую нечеткость в постановке проблемы. И философия рассчитывает на то, что сообщество распознает эту точку и начнет поляризоваться относительно нее, разделится на тех, кто отвергнет данный вопрос как не представляющий интереса, и тех, кто сочтет его заслуживающим внимания. Такая поляризация происходит по одной и той же причине: следует учитывать, что условия коммуникации могли бы кардинально измениться именно вследствие обращения к подобным «несерьезным» вопросам.

Стало быть, под спудом социальной незаинтересованности философский вопрос содержит в себе некое провокативное зерно; и философия находит свое начало (что с давних пор было для нее проблематичным), как только отправляется на его поиски.

Итак, что же в вопросе об авангарде сегодня потенциально могло бы взволновать нас? Этот вопрос

нацелен на ситуацию нормативной беспомощности, на ту потребность в различении и решении, которая в условиях доминирования самопонимания постмодерна накапливается во всех зонах общественной рефлексии и которую при наличии подобной картины мира уже невозможно игнорировать. Вопрос об авангарде сегодня обращен против постмодернистского самоописания современного искусства, которое умышленно делает невозможным различение между удачным и неудачным искусством. Свои коммуникативные претензии он обосновывает старым требованием авангарда – быть впереди любого другого искусства. Тем самым он намечает нормативное различие, которое в наши дни невозможно ни мыслить, ни обсуждать. Эта альтернатива – нужна замена этому пропавшему нормативному различению или нет – разделит лагеря художественной сцены, как только будет достигнуто понимание или ощущение того, что таким образом на карту поставлено постмодернистское самописание искусства.

Итак, допустим, что вопрос об авангарде сегодня – это латентно релевантный философский вопрос: какие дальнейшие вопросы повлечет он за собой, как он может быть развернут? Прежде всего, необходимо прояснить, чем некогда был авангард, откуда он черпал свою убедительность и почему смог составить важную веху в истории искусства. Тогда еще более значимым станет следующий вопрос: почему исторический авангард отжил

свой век? Наконец, только в связи с двумя этими предваряющими вопросами можно будет дать ответ на вопрос: «Что такое передовое искусство сегодня?»

Но философский вопрос – это отнюдь не просто вопрос, мотивирующий сам себя и порождающий социальный интерес там, где нет никакого интереса; кроме этого, он должен быть способен провоцировать спорный ответ. Вопросы, которые ставятся только для того, чтобы «продолжать вопрошание», – а таков излюбленный топос философской самолегитимации, – удерживают производственный процесс философии исключительно в модусе декларации о намерениях. Поэтому философский вопрос включает в себя и ту философскую теорию, которая «одним махом» способна разрешить весь проблемный комплекс, поднимаемый подобным «несерьезным» вопросом. Итак, нам требуется подход, который смог бы одновременно и внутренне непротиворечиво ответить на тройной вопрос о статусе авангарда: о его славном прошлом, о его фатальном настоящем и о его возможном будущем. В общем, вместе с историческим авангардом на кон ставится притязание всякого современного искусства быть новым; авангард лишь до предела радикализовал этот момент. Таким образом, за ключевым вопросом об авангарде сегодня стоит гораздо более масштабный вопрос о понимании всем современным искусством, что значит быть новым, современным и, в конечном счете, – передовым.

I. Художественная система

Чтобы связно ответить на все три взаимодополняющих вопроса об авангарде, нам потребуется своего рода модельная реконструкция современного искусства. При этом не может быть и речи о детальном воспроизведении истории искусств; можно говорить исключительно о философском описании некоторых общепризнанных важнейших историко-художественных вех.

Имеется в виду, прежде всего, переход от искусства нового времени, уже описывающего себя в качестве «современного» искусства, к классическому модерну, эпохой которого стал период между 1850 годом и первым десятилетием XX века. Этот перелом столь значителен, что о нем говорят и как о начале эстетического модерна². Далее следовало бы разъяснить последующий, трудно определимый отказ от этого искусства, его разрушение или преодоление историческим авангардом³, и, в конечном счете, нужно было бы реконструировать и реинтерпретировать возникновение постмодернистского искусства, равным образом порывающего с традицией и классического, и авангардистского модерна⁴. Если мы выясним, каким образом и почему в истории современного искусства настолько изменилось отношение к инновациям, то – как обещает наш философский мыслительный эксперимент – можно будет ответить и на вопрос о статусе авангарда в сегодняшнем искусстве.

Основная идея такой реконструкции истории искусства сводит-

ся к следующему: история современного искусства может быть представлена как история его дифференциации.

Первый шаг в истории этой дифференциации был сделан еще в XV веке, когда в итальянских княжеских резиденциях, в силу осуществляющегося функционального дифференцирования общества, искусству была предоставлена возможность принимать художественные решения независимо от последней решающей инстанции – католической церкви. Эта принципиальная независимость от чуждых искусству религиозных воззрений, интегрировавших всю средневековую картину мира, соответствует образованию автономной социальной подсистемы искусства⁵. О дифференциации вообще можно говорить всегда, когда на свет появляются обособляющие – стало быть, имеющие серьезные последствия – различия. В этом смысле в эпоху Ренессанса на свет появилось различие между искусством и не-искусством, хотя, естественно, и в эпоху Средневековья могли делаться различия между темами, которые относятся к искусству, и всеми остальными. Но это было языковое различие без какой бы то ни было «онтологической» поддержки. Ситуация коренным образом меняется, когда дифференция между искусством и не-искусством закрепляется в дифференции между общественно-структурной системой и окружающим миром. Разумеется, люди и впредь вольны говорить об искусстве так, как им хочется, но

² Тот факт, что эстетический модерн, или «модернизм», является межжанровым феноменом, который с некоторым временным сдвигом можно наблюдать во всех искусствах, подчеркивает, к примеру, Клемент Гринберг: «Modern und postmodern» (1980) в: Clement Greenberg, Die Essenz der Moderne, hrsg. v. K. Lüdeking, Amsterdam/Dresden 1997, S. 432. Ханс Роберт Яусс говорит в этой связи о «почти канонизированном сегодня начале нашего модерна», см. Hans Robert Jauss, Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno, в: L. v. Friedeburg/J. Habermas (Hg.): Adorno Konferenz 1983, FfM 1983, S. 99. См. также: «Schlußbetrachtung: Zum Begriff der ästhetischen Moderne» Петера Бюргера: Peter Bürger, Prosa der Moderne, FfM 1988, S. 439–443.

³ О понятии авангарда см. Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, FfM 1974, S. 44f, Fn. 4.

⁴ О понятии постмодерна см. Heinrich Klotz, Kunst im 20. Jahrhundert, München 1999, S. 57–149; Dieter Lamping, Moderne Lyrik: Eine Einführung, Göttingen 1991, S. 112–117.

⁵ Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, FfM 1995, S. 257ff.

если они игнорируют эту дифференцию, — а это означает прежде всего, что они игнорируют системную автономию искусства, — то в художественной системе это проявляется как дефицит коммуникативной способности к контакту. Следовательно, дифференциация искусства отражается на трансформации коммуникативных форм, лежащих в основе художественной коммуникации и управляющих ею — за спиной художников, художественных критиков и любителей искусства.

Кроме этого требования объективности, которое связывается с явлением дифференциации, дифференциация означает обретение более высокой степени свободы, а конкретнее, степени свободы коммуникации в художественной системе. Это та мысль, отталкиваясь от которой, мы хотим расширить теорию искусства Никласа Лумана, единственную, допускающую философское освоение истории искусств под знаком авангарда. Мы кратко обрисуем основную идею этой системно-теоретической социологии искусства, чтобы затем зафиксировать в набросках нашу мысль.

Как и Луман, мы исходим из того, что образование системы имеет место только тогда, когда внутри определенной коммуникативной сферы, например, сферы экономики, науки, права или, как в данном случае, искусства, выкристаллизовывается та ведущая дифференция, которая способна канализировать весь информационный поток в данном ареале. Это значит, к примеру, что во всех высказываниях,

замечаниях, суждениях и вопросах, которые затрагивают тему искусства, неожиданно снова вступает в игру различие прекрасного и безобразного. В иерархически дифференцированном средневековом обществе, разумеется, также существовала такая языковая способность к дифференцированию, однако подобные дифференции были интегрированы в колоссальный космос схоластических дистинкций и так сильно переплетены друг с другом, что любое суждение об искусстве всегда уже содержало также и суждение о Боге и мире, природе и истории. Так, различие между прекрасным и безобразным было жестко встроено в определенную картину мира, и потому им нельзя было оперировать свободно. Только с переходом к функциональному дифференцированию общества такие семантические дифференции получили автономию: их удалось более точно определить благодаря специфическим, в нашем случае — художественно-специфическим программам, которые уже не были просто отдельными фрагментами обязательной для всего общества, необходимой картины мира. Такие программы впервые позволили специфицировать эту ведущую дифференцию автономно, то есть относительно независимо от того, что думали о прекрасном и безобразном вне сферы художественной коммуникации, скажем, в теологии. Тем самым эта семантическая дифференция превращается в некий код коммуникации, или — если сформулировать иначе — происходит

отделение кодирования от программирования⁶. Такая структурная дифференция кода и кодирующего предписания является тайным мотором образования любой системы, поскольку отныне в системе имеется механизм различения, который аутопойетически, то есть собственными силами, способен генерировать структуры. То, что теперь искусство само пишет свои программы (не получая более предписаний со стороны теологии), посредством которых конкретизирует обе свои абстрактные кодовые ценности, является непосредственным основанием для оперативной замкнутости художественной системы и формирования границы между системой и окружающим миром, то есть между искусством и не-искусством.

II. Разрыв связи между производением, медиумом и рефлексией

С точки зрения системно-теоретической теории общества «современное общество» возникает уже на заре Нового времени, поскольку в этот исторический период начинает изменяться структура общества: на смену иерархически дифференцированной общественной формации приходит функционально дифференцированная. Понятие модерна, таким образом, определяется с помощью концепта общественной структуры, и любое альтернативное понятие модерна, отгалкиваясь от которого можно было бы создать совершенно иные исторические модели, стояло бы перед трудной зада-

чей – выдвинуть столь же фундированное понятийное определение, как и то, которое предлагает лумановская теория общества. Если исходить из этого понятия модерна, то следует признать, что современное искусство также возникает во времена Ренессанса вместе с дифференциацией автономной художественной системы. При этом мы имеем дело с внешней дифференциацией искусства, с его отделением от определявших его внехудожественных оснований, благодаря чему художественная система устанавливает свою оперативную границу между системой и окружающим миром. В этой конститутивной фазе художественной системы (Таб. 1), которая охватывает исторический период от Ренессанса до романтизма, эта автономизация осуществляется и закрепляется во всех искусствах и их жанрах.

Таковы системно-теоретические нормы теории, которые мы можем использовать без какой-либо дополнительной коррекции. Вопрос, который выходит за пределы лумановской системно-теоретической социологии искусства, таков: что, собственно, фиксируется в специфически художественных программах художественной системы? Наш вывод гласит: это – имманентная взаимосвязь произведения, медиума и рефлексии, которая определяет грамматику художественных программ и с трансформацией которых, в свою очередь, связаны самые значительные вехи в истории искусства.

Мы можем исходить из того, что на заре новоевропейского искусства эти три базовых компонента были

⁶ Ebd., S. 309, 376.

прочны связаны друг с другом. При этом речь идет о наследии Средневековья, когда искусство еще не располагало собственными систематическими программами, а черпало свои основные смысловые и формальные нормы из «квазипрограммы» обязательной для всего общества религиозной картины мира. С формированием автономной художественной системы такая внешняя система предписаний была интернализирована, впервые достигнув тем самым статуса программы в собственном смысле слова: программы, которая может писаться и переписываться самой художественной системой согласно своей собственной логике развития. Эта отвоеванная свобода искусства проявляет себя, прежде всего, в способности независимо от процесса социальной эволюции, то есть собственными силами, создавать множество конкурирующих друг с другом и сменяющих друг друга художественных стилей.

Разумеется, когда мы различаем в средневековом искусстве разные стили, то речь идет об обратной проекции автономного искусства на доавтономное. Она утаивает, что истоком такой дифференции стилей было не само искусство, а чуждые искусству причины, например, церковная политика, которая кодифицировала создание икон, месс и храмов всякий раз с оглядкой на локальный культурный и политический контекст. Начиная с Ренессанса и вплоть до классического модерна, новоевропейскую историю искусств можно представить как историю стилей, однако как ее об-

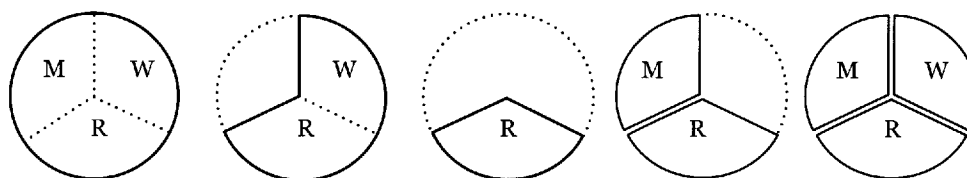
ратная проекция в Средневековье, так и ее перспективная проекция в эстетический модерн, не отображают коренных переломов в истории искусств. Или, коротко говоря, великие структурные сдвиги искусства отнюдь не сводятся к стилевым изменениям.

Наша задача состоит, прежде всего, в том, чтобы разработать такую модель искусства, которая сможет охватить и те решающие изменения, которые с середины XIX века радикально изменяли коммуникационные отношения в художественной системе. Речь здесь идет о тех процессах трансформации, которые на заре нового времени – в силу своего формата – протекают на уровне более низком, чем уровень образования системы (поскольку не согласуются с изменением структуры общества), но которые очевидным образом не подпадают под действие новоевропейского закона развития искусства, то есть закона изобретения новых стилей. Речь идет, как уже было сказано, о постепенном разрыве связи между эргональными, медиальными и рефлексивными компонентами на программном уровне искусства. Здесь обретаются принципиально новые степени свободы, и их постепенное появление на свет может быть реконструировано.

Но разрыв между новоевропейским и современным искусством наметился уже задолго до этого. Возникновение в XVIII веке философской эстетики как новой академической дисциплины не в последнюю очередь является реакцией на то, что – в силу полностью сложившей-

Теоретическая модель

История общества	0. Модерн: Традиция	1. Модерн: Индустриальный модерн			2. Модерн: Рефлексивная модернизация
История искусств	Новое время	Классический модерн	Авангард	Постмодерн	Рефлексивный модерн
Фаза модернизации	Конститутивная фаза	Фаза дифференциации			Фаза рефлексии
Ориентация искусства	Содержательно- эстетическая	Материально-эстетическая			Gehalt- эстетическая
Виды автономизации	Автономия системы; социальная ав- тономия художе- ственной систе- мы; автономия прочно связан- ных моментов произведения, медиума и реф- лексии	Автономия прочно свя- занных мо- ментов про- изведения и рефлексии	Автономия рефлексии	Автономия медиа	Автономия произведения
Возможности негации	Негация искус- ства в художе- ственной системе невозможна; эволюция про- исходит лишь путем измене- ния стиля.	Абстрактная негация худо- жественного медиума	Абстракт- ная нега- ция про- изведения искусства	Снятие не- гации худо- жественного медиума	Снятие нега- ции произве- дения искусст- ва. Произведе- ние, медиум и рефлексия – различные компоненты искусства



W = произведение, M = медиум, R = рефлексия

Таб. 1

ся и уже ставшей очевидной автономии системы – время сложности стало для искусства настолько непомерным, что его можно было осилить разве что с помощью специально для этого созданной теории рефлексии. Следуя в русле именно этой эстетической традиции, Гегель прозорливо заметил, что к началу XIX века искусство полностью исчерпало такую логику саморазвертывания и именно поэтому продлить свое существование оно сможет лишь неким качественно иным способом. Провозглашенный Гегелем «конец искусства» был концом конститутивной фазы художественной системы, причем Гегель не мог предвидеть, что за ней последует фаза дифференциации, то есть эстетический модерн⁷. Возможно, другие теории способны предложить иные объяснения этому; однако область приложения и убедительность философской теории определяются тем, насколько она способна соединить в единой смысловой взаимосвязи такие гетерогенные и значимые для истории коммуникации события, как «начало эстетики» у Баумгартена, связанное с именем Бодлера «зарождение эстетического модерна», гегелевский «конец искусства», а также отклик на него Артура Данто уже в XX столетии.

III. Художественный медиум

Итак, прочная коммуникативная связь произведения, медиума и рефлексии была, по всей видимости, тем исходным пунктом

новоевропейского искусства, относительно которого – таков наш тезис – дифференцировалось собственно современное искусство. Для описания строгой глубинной грамматики этой художественной эпохи потребуется еще одно предварительное рассуждение, касающееся в первую очередь ставшего чрезвычайно популярным понятия «медиум». Понятие «медиум» можно ввести системно-теоретическим образом – путем различения медиума и формы, причем медиум может быть наиболее точно определен как «слабая связь элементов», тогда как форма, напротив, – как «прочная», или «крепкая связь элементов»⁸. Применительно к художественному медиуму это означает, что наблюдаемые в произведении искусства формы – это те прочные связи, которые могут быть образованы в художественном медиуме. Слабые связи, существующие между элементами этого медиума, образуют ограниченное пространство возможности для создания произведений искусства.

Еще одним ограничением является то обстоятельство, что художественные медиумы всегда базируются на перцептивных медиумах визуальной, акустической или лингвистической природы. Элементами художественного медиума являются перцептивные события, подчиненные некоей дополнительной схеме упорядочения, и это «искусственное» априорное отношение, охватывающее каждое восприятие, превращает базовый перцептивный медиум в медиум искусства. Иными

⁷ См. G.W.F. Hegel, Die Auflösung der romantischen Kunstform, в: Vorlesungen über die Ästhetik II, GW Bd. 14, hrsg. v. E. Moldenhauer / M. Michel, FfM 1976, S. 220 ff.

⁸ «Er [der Begriff] des Mediums soll den Fall loser Kopplungen von Elementen bezeichnen. Das ist keine sehr glückliche Wortwahl, wir übernehmen sie aber als in die Literatur eingeführte Bezeichnung. Gemeint ist nicht so etwas wie eine locker sitzende Schraube, sondern eine offene Mehrheit möglicher Verbindungen, die mit der Einheit eines Elementes noch kompatibel sind – also etwa die Zahl der sinnvollen Sätze, die mit einem sinnidentischen Wort gebildet werden können. ... Lose Kopplung, die Offenheit einer

словами, медиум искусства трансформирует перцептивный медиум в медиум эстетического опыта.

Таким образом, образовавшиеся в коммуникативном художественном медиуме формы – это всегда формы воспринимаемые, в которых с самого начала запрограммировано определенное средство друг с другом. Благодаря этим эстетическим связующим способностям отдельные генерированные формы, в свою очередь, могут объединиться в стабильный комплекс форм – то есть в произведение искусства. Это свойство аутопоэтической организации восприятия определяет характер произведения тех артефактов, которые могут быть созданы в художественном медиуме.

Теперь мы вновь можем поставить вопрос о том, что представлял собой традиционный художественный медиум, из каких элементов он состоял, каким образом эти элементы были (слабо) связаны друг с другом. Например, в музыке тона (строго говоря, интервалы между тонами) могут быть истолкованы как ее элементы. В этом отношении медиумом традиционной музыки была тональная система, ограничивавшая любое музыкальное произведение искусства тем, что одним тонам или интервалам она предоставляла преференции перед другими. Потенциал такого понятия медиума станет очевидным, если мы примем во внимание, на что указывает уже само освоение и использование такого медиума: в сфере слышимого были изолированы тона и звуки и исключены шумы; эти тона и звуки

не составляли линейный спектр, а могли выступать только в качестве двенадцати различных дискретных величин, причем в конкретной композиции эти двенадцать полутонов одной октавы были отнюдь не равноценны, а должны были использоваться селективно – в зависимости от тональности. Уже один этот пример должен в общих чертах проиллюстрировать нашу основную идею: история современного искусства может быть реконструирована как история распада таких базовых слабых связей. Новая музыка определила себя в качестве таковой именно тем, что взломала тональную систему и обрела возможность создавать композиции с помощью всех двенадцати тонов, отказалась признавать полутон минимальным возможным интервалом и стала использовать четверти или даже восьмые; и так вплоть до музыкального негативизма, который в качестве музыкального элемента вместо тона устанавливает шум – или даже объявляет подлинной музыкой тишину.

Обычно произведения искусства не определяются по какому-то одному-единственному параметру. Так, в музыке наряду с тональностью (в узком смысле) ритм или звук также являются величиной, которая – до возникновения новой музыки – придавала композиции et априорную форму. Параллельно тональной системе в традиционной музыке существовала и аналогичная ритмическая система, которая организовывала музыкальное время «до всякого опыта»: система мензуры и такта. В новой музыке дело и здесь

Vielzahl möglicher Verbindungen, kann in sachlicher und in zeitlicher Hinsicht verstanden werden. Sachlich ist dann gemeint, dass viele festere Kopplungen in Betracht kommen und jede Formbildung eine Selektion erfordert. Zeitlich wird unter einem Medium oft eine Bedingung der Möglichkeit der Übertragungen verstanden. <...> Formen werden in einem Medium durch feste Kopplung seiner Elemente gewonnen». Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, FfM 1995, S. 168f.

в конечном счете доходит до устранения медиума, поскольку в ней ритмические системы упразднились как композиционные программы, пока в экстремальных случаях не возникали такие «произведения», как опусы Джона Кейджа, которые отказывались от какого бы то ни было темпорального упорядочения музыкального материала. Таким образом, элементы медиума музыки были одновременно слабо связаны друг с другом по целому ряду параметров, и по любому из этих параметров можно реконструировать историю распада этой традиционной композиционной структуры.

С помощью такого медийно-теоретического подхода можно проанализировать все традиционные жанры искусства, на каком бы перцептивном – акустическом, визуальном или лингвистическом – медиуме они ни базировались. Схема анализа каждый раз одна и та же: сначала необходимо определить существенные параметры традиционного жанра; затем для каждого из этих параметров нужно отыскать соответствующие элементы и обнаружить характерную слабую связь между этими элементами.

Так, стихотворение становится художественной формой в первую очередь благодаря метрике и метафорике и приобретает свое эстетическое содержание благодаря им⁹. Основной метрической единицей поэзии является слог, который может быть как ударным, так и безударным, может служить повышению или понижению тона. Слабые связи между этими элементами, в свою

очередь, осуществляются благодаря метрической системе, которая в соответствии с определенным образцом регулирует чередование ударных и безударных слогов и тем самым придает стихотворению метрическую стихотворную форму (в смысле прочной связи). Менее наглядно, но аналогичным образом можно реконструировать и метафорический параметр. Здесь предложение как базовая смысловая языковая единица (из которой образуются элементы) еще раз препарируется определенной системой ожидания «перенесения» (благодаря чему определяются слабые связи между элементами-предложениями). Затем в таком искусственно созданном медиуме могут найти выражение те или иные конкретные формы поэтического языка (то есть реализоваться как прочные связи).

В живописи, в свою очередь, линии и краски на плоскости являются основными элементами картины, которые традиционно были относительно связаны друг с другом принципом отображения и более тесно – изобразительной системой центральной перспективы. Так, изображение красочных поверхностей долгое время подчинялось принципу локального цвета, который предписывал реалистическое перенесение цветового тона из природы на картину. Здесь также можно усмотреть слабую связь цветовых элементов в медиуме картины.

В архитектуре медийный концепт становится особенно явным, поскольку здесь с самого начала говорится о таких элементах строе-

⁹ С таким различием работает Дитер Лампинг (Dieter Lamping, *Moderne Lyrik: Eine Einführung*, Göttingen 1991), описывая инновации в лирике, во-первых, в отношении «нового лирического языка» (Гл. II), а во-вторых – как «революцию средств», то есть в отношении свободных и строгих стихотворных форм (Гл. III).

ния, как стены, двери, окна, колонны, фронтоны и тому подобном, и долгое время само собой подразумевалось, что эти архитектурные элементы должны соединяться в фасаде, придающем сооружению своего рода «лицо». Этот антропоморфный изобразительный принцип также представляет собой слабую связь, конституировавшую некогда медиум архитектуры.

Очевидно, что такой медийно-теоретический анализ параметров позволяет интерпретировать и остальные жанры искусства, такие как скульптура, роман или художественная фотография. Главное преимущество медийно-теоретического подхода состоит в том, что он вырабатывает теоретический метод, позволяющий анализировать искусство любого жанра. Понятие медиума дает возможность сравнивать различные искусства друг с другом и обнаруживать те структуры, которые под давлением социальной модернизации трансформировались в равной мере во всех жанрах.

Медийная теория способствует реабилитации философии искусства, которая давно утратила свой предмет исследования – «искусство», – а с появлением последней значительной версии философии искусства, «Эстетической теории» Адорно, оказалась втянутой в перманентные арьергардные бои. Постепенная утрата ею своей сферы компетенции сказывалась прежде всего в том, что философия заменялась и вытеснялась множеством специфически-жанровых теорий искусства (и этот процесс продолжается). С одной

стороны, в силу своей специализации такие теории всегда лучше осведомлены о содержании своих дисциплин, а с другой – от Адорно до Лумана не возникло такого надежного теоретического концепта, который позволил бы – без помощи метафизических и историко-философских гипотез – еще раз, принципиально по-новому осмыслить единство искусств¹⁰. Таким образом, системно-теоретическая медийная теория возвращает философии искусства ее тему.

IV. Классический модерн

Итак, мы можем исходить из того, что во всех жанрах новоевропейского искусства имела место сходная ситуация: каждое произведение искусства реализовывалось как компактная форма специфически жанрового медиума искусства, который по ряду параметров может быть описан как слабая связь тех или иных соответствующих этому медиуму элементов. К этому следует добавить, что такие медийно конституированные произведения, в свою очередь, интерпретировались как удвоение реальности реального мира¹¹. Такая, в высшей степени абстрактная, реконструкция новоевропейского искусства позволяет проследить ту линию излома, которую оставил в истории искусств классический модерн. Кубизм в изобразительном искусстве, свободную атональную музыку и вольное стихосложение объединяет то, что в исторический момент своего воз-

¹⁰ Только Луман вновь формулирует такое требование единства в том виде, в каком оно ранее выдвигалось только философией искусства до Адорно: «С самого начала нашей целью стало рассмотрение искусства как единой темы, стало быть, мы должны игнорировать различия, источником которых являются разные медиумы их чувственной или воображаемой реализации». – Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, FfM 1997, S. 499.

¹¹ Идею о том, что функция искусства в какой-то степени заключается в «удвоении реальности», мы можем обнаружить у Никласа Лумана: Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, FfM 1995, S. 229.

никновения они порождают произведения искусства, которые уже не запрограммированы каким-либо медиумом. В этом смысле они ко всему прочему стали свободными от традиции. Картины лишаются центральной перспективы, музыка оставляет тональную систему, а стихи утрачивают свою строгую метрическую форму – и тем не менее воспринимаются как искусство. Это означает, что такие произведения устраняют традиционно конституировавший их медиум.

Тем самым эти произведения искусства классического модерна становятся теми самопрограммирующимися и саморефлектирующимися произведениями, которые совершенно самостоятельно организуют процесс эстетического опыта. Независимо от ожиданий, продуцируемых в художественных медиа, произведение с помощью своих собственных форм способно вызвать в реципиенте ожидание того, какая форма могла бы стать следующей и какая могла бы соответствовать прежним, а какая – нет. Искусство классического модерна отделяет искусство от его художественных медиа и выявляет присущий ему характер произведения; оно обнажает структуру произведения искусства: эстетические способности к самостоятельному соединению воспринимаемых в нем форм.

Важно, что формирование художественных образов в классическом модерне все еще тесно связано с заданными интерпретационными программами, а ргіогі устанавливающими взаимосвязь искусства и

мира. Тем не менее на заре XX века искусство именно в таком облике обретает ту новую степень автономии, которая может быть достигнута лишь на базисе уже имеющейся автономии системы: автономии связанного с рефлексией произведения искусства (Таб. 1). Именно эта «автономия произведения» классического модерна отвергает все ранее усвоенные искусством визуальные и акустические привычки и требует от реципиентов совершенно новой эстетической установки.

Трудность, которая крайне осложняет понимание таких исторических вех, как классический модерн, заключается в том, что подобная дифференциация не просто происходит в некоей действительности, которую достаточно правильно описать, но осуществляется в автономной социальной системе. Для адекватного описания такого рода разделительных процессов мы должны занять гипотетическую наблюдательную позицию внутри самой этой системы. Художественная система – если она уже достигла автономии – может изменяться только собственными силами и перестает непосредственно реагировать на внешние изменения в обществе, будь то революции, великие технические изобретения, войны или мировые экономические кризисы. Коротко говоря, возможности самоизменения ограничиваются возможностями негации, которыми располагает система; и именно они изменяются в истории искусств. В течение всего нового времени имелось одно-единственное на-

