
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-

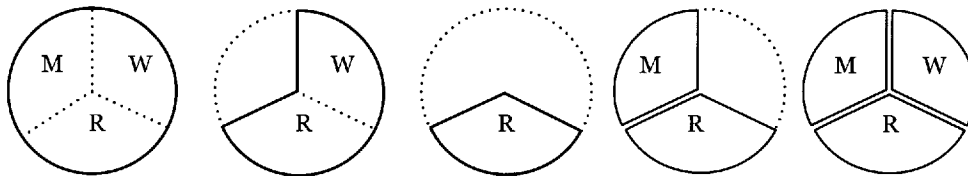
ратная проекция в Средневековье, так и ее перспективная проекция в эстетический модерн, не отображают коренных переломов в истории искусств. Или, коротко говоря, великие структурные сдвиги искусства отнюдь не сводятся к стилевым изменениям.

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 негация про- изведения искусства	Снятие не- гации худо- жественного медиума	Снятие негации 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 аутопоиетической 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 предпочтения 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-

дежное средство самотрансформации: смена стиля. Искусство могло обновляться, отрицая старый художественный стиль при помощи нового. Но произведения искусства классического модерна отрицают не только устоявшиеся стили своего времени, они отрицают само медийно конституированное искусство и тем самым вводят в художественную систему до сих пор отсутствовавшую возможность негации. Отныне можно творить искусство, отрицающее художественный медиум. Тем самым художественная система достигает дополнительной степени свободы, которую, оглядываясь назад, можно рассматривать как осуществляющееся в художественной системе отделение медиума от произведения.

Классический модерн потому становится радикальным событием в истории искусств, что одновременно с ним трансформируются многие конститутивные для искусства величины. Осуществляющаяся здесь дифференциация искусства представляет собой отделение произведения от медиума (которому соответствует синхронное введение в художественную систему негации художественного медиума), кроме того, она выражается в приобретении автономии, а именно автономии произведения искусства классического модерна по отношению к художественной системе. Там, где требуются такие описания, которые одновременно подразумевают перерегистрацию всех описываемых величин, там философия, и в частности фило-

софия искусства, всегда будет пользоваться спросом.

Несмотря на этот разрыв связи между произведением и медиумом искусство классического модерна оставалось во власти эстетической традиции: самоорганизующиеся произведения искусства были еще всецело традиционным образом привязаны к некоей базисной философии, преобразовывавшей наблюдаемый в произведении язык форм в определенное выражение реальности. Здесь мы также имеем дело с художественной программой, которая определенным образом подготавливала восприятие соответствующего искусства и, прежде всего, организовывала отношения между искусством и миром. Но поскольку ни произведение искусства, ни его рефлексия более не зафиксированы в каком-либо медиуме, репродуцирующем самоочевидность искусства, произведения классического модерна оказываются «требующими комментария»¹².

Итак: классический модерн еще не высвободил по-настоящему автономное произведение искусства, но это требующее комментария единство произведения и рефлексии достигает автономии по отношению к художественному медиуму (Таб. 1). Такого рода отрефлектированное в себя, создающее себя, монадическое произведение воплощает классическое современное произведение искусства как таковое; будучи свободным от какого бы то ни было медиального посредничества, оно ищет – совершенно самостоятельно – прямой доступ к порядку мира.

¹² Понятие потребности в комментарии сформулировал Арнольд Гелен, пояснив его применительно к кубистической живописи следующим образом: «Внутренняя образная рациональность кубизма была чрезвычайно высока... но она коренилась в тех остроумных и отвлеченных теориях художников о сущности восприятия, которые доходили до определения его вокабулярия, до неязыковых элементов плоскости изображения и как таковые не могли быть получены путем голого созерцания. ...Значение, больше не вычитываемое однозначно из картины, учреждалось наряду с картиной в качестве комментария, в качестве литературы об искусстве и – как всем известно – и в качестве болтовни об искусстве». Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder*, FfM 1960, S. 53f.

V. Авангард

Против такого априорного понимания искусства восстал исторический авангард. Его подлинное завоевание состоит именно в том, что он поставил под вопрос и показал условный характер этой, столетиями считавшейся естественной и необходимой, регулятивной связи между произведением и миром. Как уже говорилось, автономное искусство осуществляет радикальный отказ от собственной традиции исключительно своими силами и только с помощью своих собственных художественных средств. Стало быть, возможность распада конститутивной, в том числе и для классического модерна, связи между произведением искусства и его соразмерным внешнему миру истолкованием, то есть между произведением и рефлексией, должна быть обнаружена в самой художественной системе.

Такое имманентное искусству объяснение находится в оппозиции внешним по отношению к искусству моделям объяснения, которые, к примеру, выводят возникновение авангарда из травматического общественного опыта.¹³ Но решающим пунктом является то, что изменения в автономной художественной системе по определению уже не могут быть выведены из событий окружающего мира. Самозаконодательство искусства – вот смысл его автономии! Поэтому причину возникновения искусства авангарда следует искать в самом искусстве; травматические события, такие как фашизм и мировая война, определяют

скорее те условия высвобождения и селекции, при которых во второй половине XX века искусство авангарда смогло стать доминирующей формой искусства в художественной системе. Искусство авангарда существовало еще до Второй мировой войны, достаточно вспомнить хотя бы Дюшана. Но только в силу изменившейся исторической ситуации, спустя несколько десятилетий, оно выделилось в качестве самой прогрессивной формы искусства в художественной системе и смогло решить в свою пользу спор с искусством классического модерна.

Ошеломляющая стратегия самотрансформации, избранная искусством авангарда, заключалась в создании произведений, которые с точки зрения классического модерна таковыми не являются, в которых невозможно усмотреть какие-либо комбинации форм, ограничивающие и разъясняющие друг друга¹⁴. Историко-художественный смысл объектного искусства сводился к тому, что в нем предметы впервые вступили в художественную коммуникацию, понимание которой не гарантируется ни художественным медиумом, ни разъясняющим само себя произведением, а единственным основанием для объявления такого рода артефакта искусством оказывалась рефлексия. Искусство авангарда – это искусство, из которого элиминированы медиальный и эргональный моменты и которое редуцируется исключительно к своим рефлексивным компонентам. Коль скоро оно предполагает полемическую негацию характера про-

¹³ См.: Wolfgang-Andreas Schultz, *Avantgarde und Trauma. Die Musik des 20. Jahrhunderts und die Erfahrungen der Weltkriege*, в: *Lette International*, Nr. 71 (Winter 2005), S. 92–97.

¹⁴ «Распад традиционного единства произведения сугубо формально можно представить как общую черту модерна. Когерентность и самостоятельность про-

изведения, то является объектным искусством, а поскольку зависит от рефлексии концепта, объявляющего такие объекты искусством, то становится искусством концептуальным. Объектное искусство и концептуальное искусство – две формы проявления исторического авангарда, то есть две стороны его теоретического описания.

«Фонтан» Марселя Дюшана (1917) представляет собой опередивший свое время прототип такого авангардного искусства. Непосредственно с момента своего возникновения такое искусство должно было конкурировать с инновациями классического модерна. Поскольку дистанция, отделявшая его от традиции, была намного меньшей, искусство Пикассо в большей степени воспринималось как информативное новшество, тогда как искусство Дюшана скорее казалось бессмыслицей. Только в послевоенном авангарде его идеи оказались пригодными для включения в художественную систему и смогли занять свое место в истории искусств. Теперь, к примеру, в Brillo Box Уорхола (1964) можно было увидеть негацию полностью развернутого классического модерна, и в этом контексте отторжения объектное искусство Дюшана неожиданно получило историко-художественный смысл, который оно в свое время так и не смогло произвести из себя самого.

Как и классический модерн, авангард становится решающей вехой в истории искусств, поскольку явился причиной множества фундаментальных понятийных сдви-

гов. Во-первых, в художественной системе появляется еще одна форма негации: негация произведения искусства. С помощью инклюзии антипроизведений авангард, в конце концов, добивается разделения произведения и рефлексии, что ведет к дальнейшему разворачиванию понятия автономии искусства. Дело вообще может дойти до символического – то есть символизирующего искусство – отказа от искусства (этот крайний случай можно проиллюстрировать следующим образом: весь «круг искусства» [Таб. 1] остается пустым и сам оказывается сегментом рефлексии). Кажется, такой пограничный случай имел место на выставке, «показанной» в 1969 году Робертом Гарри, прикрепившим на входной двери своей галереи Art & Project в Амстердаме плакат с графиком работы, на котором можно было прочесть: «Во время выставки галерея остается закрытой». В целом искусство – наряду с автономией своей системы и своего произведения – обретает теперь еще и автономию рефлексии, что особенно отчетливо проявляется в концептуальном искусстве.

Тем самым мы, пожалуй, получили первый предварительный ответ на наш вопрос, чем, если рассматривать его исторически, некогда был авангард и откуда он мог черпать силу своего воздействия: речь идет о следующем этапе дифференциации в художественной системе. Весь проект реконструкции истории искусств как истории автономизации нацелен на объяснение как предполагаемого «конца

изведения сознательно ставятся под вопрос или вполне планомерно разрушаются. Различные эпохи модерна словно соревнуются, стремясь превзойти друг друга в изобретении все новых и новых форм, препятствующих пониманию произведения, или методов устранения произведения либо дезинтеграции его смыслового единства», – пишет по этому поводу Рüdiger Бубнер: Rüdiger Bubner, Ästhetische Erfahrung, FfM 1989, S. 19.

¹⁵ О том, как Артур К. Данто ретроспективно интерпретирует свой тезис о «конце искусства», см. инструктивное «введение» в: Arthur C. Danto, *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München 1996, S. 16–25. О «конце истории искусств» см.: Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995, S. 121ff.

искусства», так и «конца истории искусства» — как истинного, так и кажущегося¹⁵. Этот конец историографии также был скорректирован историей, и все же нельзя не заметить, что вместе с авангардом нечто в искусстве пришло к своему концу. В данном случае наш тезис мог бы гласить: философско-историческая модель прогресса, с помощью которой в течение почти полутора столетий можно было описывать — и, естественно, объяснять — процесс дифференциации, к началу семидесятых годов (наконец) достигла предела своей продуктивности. Как мы уже видели, оба масштабных сдвига дифференциации смогли осуществиться только благодаря двум фундаментальным негациям в художественной системе, которые по своей сути представляли собой шаги радикальной абстракции: сначала возникло искусство, абстрагировавшееся от своего медийного характера, а затем искусство, абстрагировавшееся еще и от своего эргонального характера. В результате появилась возможность провести через всю историю искусств прямую линию прогрессирующей абстракции, причем речь, в сущности, всегда шла о радикальном абстрагировании от всякого присутствия глубоко усвоенной традиции. А значит, такому искусству было свойственно разочаровывать все ожидания публики, и в этом смысле, начиная с классического модерна и вплоть до авангарда, искусство следовало лозунгу Рембо: «Нужно быть безусловно современным». Вторично провозглашенный Данто вслед за

этим «конец искусства» на сей раз был концом авангарда.

Согласно нашей модели, Артур К. Данто оказывается истинным теоретиком авангарда, поскольку он как никто другой увидел и описал, как искусство авангарда становится рефлексивным. С одной стороны, из «преображения привычного» в объектное искусство он первым делает радикальный вывод о том, что два совершенно идентичных для восприятия предмета в одном случае могут быть искусством, а в другом — не-искусством, и что, стало быть, художественное произведение не дает искусству никакого критерия. Здесь с полным правом можно говорить об упразднении категории «произведение». С другой стороны, такая утрата первичного эстетического опыта означает концептуализацию искусства авангарда. Данто ввел выражение «философская опека над искусством», а это означает, что в авангарде только философская рефлексия может объявить какое-либо событие искусством, причем только от качества этой декларации зависит, будет признано что-либо в художественной системе удавшимся искусством или нет.

Непосредственным следствием этой спирали абстракции является то обстоятельство, что отныне идеал нового можно реализовать лишь путем бескомпромиссного прогресса в материальной сфере. Но этот прогресс в любом существующем жанре рано или поздно завершается, о чем наглядно свидетельствуют так называемые «последние картины». Если мы будем следовать этой

логике исторического авангарда, то должны будем специализироваться на постоянном освоении новых материалов. На включении в искусство тех новых элементов реальности, которые, казалось бы, не таят в себе необходимого для формирования эстетического опыта потенциала. Эти «новые художественные медиа» всякий раз используются уже заранее известным образом и представляют собой долговременный художественный штамп.

Выставляемые в музее предметы повседневности на уровне опыта никоим образом не связаны (или не могут быть связаны) друг с другом такой же слабой связью, как, например, тона, краски, геометрические фигуры, слоги или слова. В данном случае дефицит естественных отсылочных взаимосвязей должен компенсироваться в эстетическом опыте интеллектуальными концептами, в которых рефлексивно устанавливается, как должно восприниматься такое искусство в качестве смысловой или бессмысленной целостности. Мед, жир и войлок остаются материалами и сами по себе еще не образуют художественного медиума; только в свете художественной эстетики Йозефа Бойса и ее истолкования критиками и кураторами они провозглашаются и становятся искусством.

VI. Старые и новые медиа

Мы располагаем, по-видимому, двумя основными концептами для дальнейшего описания программы

развития исторического авангарда в современном искусстве – это новые медиа и мультимедийность. Такая двойная медийная ориентация является той специфической формой, в которой продолжает свое существование исторический авангард. Строго говоря, старый авангард еще вообще не работал с «новыми медиа» в сегодняшнем смысле. Когда он объявил предметы, вещества и материалы из сферы не-искусства искусством, речь не шла о медиа, подготавливающих в художественном произведении условия возможности для процессов формообразования. Скорее, такие новые материалы свидетельствуют об утрате какого бы то ни было медиума в отрицающем само себя произведении искусства и поэтому функционируют как своего рода антимедиа.

Но и работа с «новыми медиа» в самом широком смысле – например, в форме видеоарта, инсталляции и перформанса – в свою очередь, выполняет функцию медиа в традиционном смысле. Если история современного искусства действительно разворачивалась как история дифференциации, то статус авангардности такого медийного искусства предстает теперь в ином свете. А именно: обнаруживается, что по чрезвычайно простой причине с самого начала более многообещающей оказывается работа с такого рода новыми медиа, чем попытки новаторства в старых. В конечном счете, новые медиа извлекают пользу из традиционной модели прогресса искусства, предлагают искусству возможность

еще раз осуществить в самом себе процесс дифференциации. Если мы произведем предлагаемую здесь смену перспективы, то выяснится, что инновационная ценность такого искусства релятивизируется ввиду того, что оно повторяет сдвиги модернизации старых художественных медиа – даже если произведения способны сказать нечто новое.

Кроме того, у растущего интереса к мультимедийной продукции наряду с его технической и экономической стороной (имеется в виду возможность постоянного роста продаж, а значит, и роста продаж нового) есть и некий идейный момент. Речь идет о надежной стратегии продолжения традиции исторического авангарда: существует бесконечное множество возможностей «смещения» искусств друг с другом¹⁶, представляющего собой не что иное, как комбинирование уже существующих медиа и создание, таким образом, новых, беспрецедентных, принципиально новых художественных медиа, запрограммированных на продуцирование нетождественных художественных событий. Следует добавить, что на этом широком поле возникают все новые и новые возможности пересечения жанровых границ, ведущие к стиранию границ искусств.

Какие же выводы мы можем сделать из этих промежуточных рассуждений? Разумеется, нельзя говорить, что новые медиа и мультимедийность не будут играть в будущем никакой роли – однако эта их роль будет релятивизироваться. Обе стратегии утратят свой ореол авангарда,

которым они в наши дни обладают как чем-то само собой разумеющимся; новые и множественные медиа уже не будут выглядеть более передовыми по сравнению со старыми и единичными. Скорее, наоборот: следует считаться с тем, что речь идет об экспериментах с материалом, структурно копирующих шаги дифференциации, которые в старых медиа уже давно стали историей. Смысл и цель таких поисков и исследования новых и множественных медиа едва ли стоит оспаривать; сомнения вызывает только то, что речь идет о самой передовой форме современного искусства? Но, с другой стороны, это означает, что набросанная здесь история искусств подразумевает ревальвацию старых художественных медиа. Не в новых, а в старых медиа решается судьба современного искусства – и здесь вопрос об авангарде сегодня обретает новую остроту.

VII. Постмодерн

Опыты с постмодерном выявили необходимость полностью отказаться от той модели прогресса, в соответствии с которой до сих пор писалась история искусств. Общая тенденция, которую начиная с середины XIX века можно было извлечь из инновационного потока искусств, состояла в достижении абстрагирования, обязывавшего искусство к постоянному прогрессу в материальной сфере.

Постмодернистское искусство, казалось бы, сделало продолжение

¹⁶ Еще раньше на эти «феномены смещения жанров» обратил внимание Адорно: «В изменениях последнего времени границы между жанрами искусства расплываются, или, вернее, их демаркационные линии переплетаются». Theodor W. Adorno, *Die Kunst und die Künste*, в: GSW 10/1, hrsg. von . Adorno / R. Tiedemann, FfM 1997, S. 452 u. 432.

такого описания невозможным, поскольку его историческое достижение заключалось в детабуировании традиции в художественной системе. Повторное использование традиционного репертуара форм – старых художественных стилей под знаком передового искусства – заложило мину под старую, до сих пор неплохо функционировавшую историко-философскую модель и ввиду дефицита описательных альтернатив наводило на мысль о конце искусства. Но к своему концу подошло не искусство, а лишь определенная линейная форма историографии. Строго говоря, постмодерн также все еще оставался зависимым от подобной логики прогресса – разве что теперь он следует ей, двигаясь в противоположном направлении.

В начале семидесятых годов эти связанные с философией истории трудности стали очевидными, что вызвало всеобщее подозрение в отношении исторических теорий, нашедшее свое действенное метафорическое выражение в разговорах о «конце больших нарративов». Философский дискурс модерна до сих пор не прошел через эту мертвую точку, и это является признаком того, что мы по-прежнему находимся в горизонте самопонимания постмодерна. Поэтому спроектированный здесь мыслительный эксперимент пытаются по возможности перешагнуть линию этого горизонта. Требуется не просто отказаться от философии истории, а заменить ее традиционную модель какой-нибудь новой моделью. Философско-историческая модель, легитимировавшая себя

непосредственно в историческом авангарде и его идеале прогресса в материальной сфере, была моделью бесконечного стирания границ искусств; противоположная модель, которая могла бы дать ответ на вопрос об авангарде сегодня, была бы моделью конечной дифференциации искусства.

Попытаемся еще раз – с помощью теории медиа – эксплицировать смысл этой метафоры стирания границ. Медиа ограничиваются качеством и количеством своих элементов и отношений между ними. В таком случае можно сказать, что исторический авангард следовал стратегии стирания границ, поскольку он постоянно пытался увеличить количество медийных элементов, то есть материальные ресурсы искусства. Если тональная система с ее обычной гаммой, состоящей из семи тонов, долгое время маркировала границы западноевропейской музыки, то использование в свободной атональной музыке всех двенадцати полутонов явным образом означало стирание границ медиума «музыка». Осуществление подобных расширений посредством неспособного к связи материала, а стало быть, с помощью элементов, между которыми для реципиентов более не устанавливаются слабые связи, ведет к концептуальному расширению художественных медиа за счет противоположных им антимедиа; примером такого расширения является включение в медиум музыки шумов или случайных событий. Таким образом, исторический авангард определяется не

только созданием антипроизведений, но и освоением и включением в художественную систему антимедиа. У нас нет оснований предполагать, что такие возможности инновации посредством обновления материала в художественной системе когда-нибудь могут быть исчерпаны; в этом смысле речь фактически идет о «бесконечном» процессе стирания границ искусства – однако вопрос в том, сможет ли такого рода инновация и в будущем служить критерием для передового искусства.

Ни возможность искусства, ни его принципиальный смысл не должны ни ставиться под сомнение, ни тем более оспариваться, интерес вызывает лишь его интерпретация с позиций философии искусства. С точки зрения авангарда постмодернистское искусство, которое снова использует старые «отработанные» медиа, выглядит реакционно. Сам же постмодерн в отличие от авангарда вообще может более не задумываться о собственной историчности – отсюда его сбивающая с толку формула о «конце искусства». Но можно сказать, что собственной исторической заслугой постмодерна является снятие табу с использования определенных медиа. Говоря терминологически, в нем осуществляется негация негации старых художественных медиа (Таб. 1). Как уже было сказано, в классическом модерне произошла парадигматическая негация художественных медиа. Если обратное движение через постмодерн оценивать лишь как реакционный шаг назад и не принимать всерьез как важную веху

в истории искусств, то такая первая негация медиума может быть понята как стирание границ искусств. Но когда мы принимаем во внимание и постмодернистскую негацию этой негации, тогда речь идет не о стирании границ, а о дифференциации искусства: о введении дифференции между медиумом и произведением, то есть о новой степени свободы в системе художественной коммуникации.

Важно, что такая ре-инклюзия художественного медиума в эпоху постмодерна осуществлялась с одной оговоркой: она должна быть идентифицирована как подлинно постмодернистское искусство и соответственно отличаться от «традиционного» искусства, которое работало с помощью – а не против – своего медиума. А следовательно, требовалось дистанцированное и в этом смысле несерьезное, ироничное использование медиа. Испытанным средством для этого стало новое обращение к традиции как таковой, то есть акцентированное использование старых художественных форм в качестве цитат. Таким образом, прежние художественные стили были идентифицированы как стили, а поскольку процитированный стиль был освобожден от его прежней функции – конституировать произведение, то отныне в произведение одновременно могло вливаться множество стилей. Цитирование впервые открывало возможность «полистилистики», того эстетического плюрализма, который стал истинным опознавательным признаком постмодерна. Благодаря

такому дистанцированному способу усвоения традиции постмодерну удалось превзойти даже исторический авангард и стать «безусловно современным». Именно это позволило ему решительно отмежеваться от всего считавшегося передовым и современным в контексте существующего искусства. Таким образом, постмодерн нашел еще одну релевантную в художественно-историческом смысле возможность негации искусства в художественной системе – хотя и с обратным материально-эстетическим знаком.

Можно было бы предположить, что реабилитация художественного медиума автоматически реабилитирует произведение искусства, но такой теоретически напрашивающийся вывод справедлив лишь отчасти. Хотя с детабуированием художественного медиума вновь появляются артефакты, более не преподносящие себя в качестве антипроизведений, однако характер произведения в искусстве постмодерна весьма специфичен: в художественной системе явное преимущество получают именно открытые, а не замкнутые в себе произведения искусства¹⁷. Открытое произведение искусства – это логичное следствие того особенного – ироничного и несерьезного – повторного освоения старых медиа с их жанрами и стилями, которое имело место в искусстве постмодерна¹⁸. Полистилистическая композиция открывается слушателю не сама собой, не так, как открывался классический концерт или концерт классического модерна с их запрограммированной или самопро-

граммирующей организационной структурой. Она живет стилевым разрывом, который становится ожидаемым для наблюдателей только благодаря метаконцепту постмодернистского искусства. Вместе с реабилитацией старых медиа изменяются и рецептивные условия новейшего искусства: оно вновь становится эстетически доступным и понятным для неспециалистов. Для знатоков же оно играет с традицией, заимствует у нее отдельные фрагменты, превращая их в узнаваемые цитаты, например, расколдовывает фигуративные картины посредством ироничных подписей или – невероятным образом – переворачивает с ног на голову всю картину (Базелитц). На такой двойной читабельности художественного произведения основывается и достаточно рано распознанное «двойное кодирование» постмодернистского искусства¹⁹.

Негация искусством классического модерна своего медиума была не просто историко-художественным курьезом, от которого постмодерн мог бы впоследствии откеститься. Наоборот, постмодерн совершил в продолжение этой логики двойную негацию, которая представляла собой мюнхаузенский трюк автономной, уже не управляемой извне коммуникационной системы, представлявший собой вытаскивание себя – при помощи своих произведений – из собственной традиции. В исторической ретроспективе она служила освобождению все еще связанного рефлексией произведения искусства от художественного медиума. Обна-

¹⁷ «Перед открытым произведением искусства ставится задача представить нам образ дискретности: оно не рассказывает о ней, а сама она и есть». Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, FfM 1977, S. 164f. Такое понятие произведения входит в самописание постмодерна, хотя Эко разрабатывал его, опираясь на литературу классического модерна, в которой «открытость» – лишь поверхностный феномен, произведение же нацелено на самоорганизацию и соответственно на «самозамкнутость» своего смыслового единства.

¹⁸ Роль иронии как важного отличительного признака подчеркивает, к примеру, Хайнрих Клотц: Heinrich Klotz, *Kunst im 20. Jahrhundert*, München 1999, S. 128, констатируя: «Стратегии Мура и Вентури, таким образом, нацелены на то, чтобы путем иронического преломления исторической формы максимально расширить диапазон своего воздействия, в том числе и за счет одновременного разрушения фундаментального жанрового признака: «серьезности архитектуры».

¹⁹ О понятии двойного кодирования см.: Leslie A. Fiedler, *Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne*, в: Wolfgang Iser (Hg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, S. 57–74.

ружилась возможность существования, восприятия и интерпретации произведений искусства и без их жесткой фиксации в том или ином специфическом художественном медиуме. Новая негация этой негации в постмодерне допускает три различные интерпретации. Во-первых, исходя из самопонимания эстетического модерна и его модели стирания границ (то есть классического и авангардистского модерна) это обновленное обращение искусства к своему медиуму, которое всегда подразумевает возвращение к традиционному репертуару форм, можно рассматривать как консервативную художественно-историческую регрессию. Во-вторых, под углом зрения постмодерна такая тенденция может быть истолкована как успешная нейтрализация той, первой негации, как если бы классический модерн просто оставил свой собственный стилистический след в истории искусств. Тенденция, чреватая скандалом, однако оказавшаяся подходящей для современного искусства. В-третьих, — и таков, пожалуй, наш тезис — эту двойную негацию можно понять как механизм имманентной дифференциации, в котором первая негация служила устранению исторически унаследованной прочной связи произведения и медиума, тогда как вторая негация дезавуирует вытекающее из первой негации утверждение, согласно которому искусство, чтобы считаться современным, должно принципиально отрицать свой медиум. Тем самым мы получаем модель объяснения, которая

и не оспаривает с позиций постмодерна исторического смысла первой негации, и не отвергает с позиций модерна второй негации, а видит в этом причудливом двойном ходе — шаг вперед, шаг назад — процесс дифференциации. Исторический смысл заключается в разрыве связи между произведением и медиумом, в достижении новой степени свободы в художественной системе. Эта свобода именно в том и состоит, что такая связь для искусства не необходима (как в Новое время) и не невозможна (как в эпоху граничащего с ним эстетического модерна), а контингентна, то есть свободно избираема, и в этом смысле возможна — для искусства в век рефлексивного модерна.

VIII. Рефлексивный модерн

С помощью этого повторного описания постмодерна мы коснулись актуального горизонта современного искусства. Все последующие тезисы выходят за этот горизонт, то есть разрабатываемая здесь дескриптивная модель современной истории искусств становится «практически» нормативной. Прежде всего, это касается того утверждения, что постмодернистское искусство, само себя рассматривающее как телос и конец истории искусства, может быть преодолено дальнейшим ходом дифференциации.

Имманентной возможностью мыслительной модели в целом является допущение, что в художественной системе по аналогии с

постмодернистской ре-инклюзией художественного медиума может быть осуществлена и ре-инклюзия произведения искусства. Тогда негация произведения искусства авангардом была бы снята новой негацией этой негации (Таб. 1). После того как авангардом была автономизирована рефлексия искусства, а с постмодерном автономию обрел и художественный медиум, в конце концов и произведение искусства отделилось бы от всех априорных фиксаций в медиальных и рефлексивных компонентах и впервые смогло бы – в качестве автономного (то есть полностью разорвавшего связи) произведения искусства – успешно коммуницировать в художественной системе. Это означает, что инновационная тенденция, с помощью которой можно было бы выйти за пределы понимания искусства постмодерном, сводилась бы к открыто проводимой в художественной системе реабилитации произведения искусства как автономной, самоорганизующейся «комбинации форм»²⁰. Возникающие при этом произведения искусства были бы более строго организованы, чем открытые, амбивалентные, самодеконструирующиеся произведения постмодерна, поскольку вновь использовали бы свой медиум функционально, а не в ироничном преломлении. Но такой последний шаг в этом процессе дифференцирования одновременно был бы и шагом, ведущим из него: мы покинули бы постмодерн и вступили бы в рефлексивную фазу эстетического модерна или, корот-

ко говоря, в рефлексивный модерн.

Понятие рефлексивного модерна берет начало в поле социально-теоретического дискурса: «рефлексивная модернизация» будет означать самотрансформацию индустриального общества... стало быть, устранение первого модерна и смену его вторым, контуры и принципы которого еще предстоит обнаружить и оформить»²¹. Разрабатываемая здесь теоретическая модель представляет собой попытку эксплицировать это эпохальное для искусства модерна понятие; прежде всего, в новой музыке и в архитектуре, но также и в теории кинематографа, это понятие диффузным образом уже проникает в аутодескриптивные модели²². Как в истории общества, так и в истории искусств, речь идет о «трехступенчатой модели социальных преобразований – от традиции через (простой) модерн к рефлексивному модерну»²³ (Таб. 1). При этом проводится решающая параллель с той логикой прогресса, которая в равной мере кодировала и искусство, и общество индустриального модерна. Эта логика, определявшаяся идеалами научно-технического прогресса, экономического роста или даже процветающего государства всеобщего благосостояния, в то же самое время была глубоко усвоена и (первым) эстетическим модерном с его ориентацией на материальный прогресс искусства. Если это означает, что «в ходе рефлексивной модернизации возникают новый тип капитализма, новый тип труда, новый тип глобального порядка, новый тип

²⁰ О том, что произведения искусства могут быть поняты как «комбинация форм», говорит Луман (в: Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Ffm 1997, S. 271, 349, 351) – впрочем, с одной стороны, он не конкретизирует эту мысль, то есть не показывает, как формы «комбинируются» в произведениях искусства, а с другой – не продумывает нормативный статус этого высказывания. По обоим пунктам см. Harry Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*, München 2005, в частности S. 29–50.

²¹ Ulrich Beck, *Das Zeitalter der Nebenfolgen und die Politisierung der Moderne*, в: Beck, Giddens, Lash, *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, FfM 1996, S. 27.

²² См. Об этом: Claus-Steffen Mahnkopf, *Neue Musik am Beginn der Zweiten Moderne*, в: K. H. Bohrer / K. Scheel (Hg.), *Postmoderne. Eine Bilanz*, Sonderheft Merkur 9/10 1998, S. 864–875; Claus-Steffen Mahnkopf, *Thesen zur Zweiten Moderne*, в: *Musik & Ästhetik*, Heft 36, Stuttgart 2005, S. 81–91. Ulrich Schwarz (Hg.), *Neue Deutsche Architektur: Eine Reflexive Moderne*, Ostfildern-Ruit 2002; Heinrich Klotz, 3. Teil: *Zweite Moderne*, в: Heinrich Klotz, *Kunst im 20. Jahrhundert*, München 1999, S. 153–191; Heinrich Klotz (Hg.), *Zweite Moderne*, München 1996; Oliver Fahl, *Bilder der Zweiten Moderne*, Weimar 2005.

²³ Scott Lash, *Reflexivität und ihre Doppelungen: Struktur, Ästhetik und Gemeinschaft*, в: Beck,

Giddens, Lash, Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse, FfM 1996, S. 200.

²⁴ Beck/Bonß/Lau, Theorie reflexiver Modernisierung – Fragestellungen, Hypothesen, Forschungsprogramme, в: Beck/Bonß (Hg.), Modernisierung der Moderne, FfM 2001, S. 13.

общества...»²⁴, то наш развивающий эту мысль тезис гласит: «Возникает также и новый тип искусства».

То, что рефлексивный модерн представляет собой не только этап в социальной истории, но и действительно важнейшую веху в истории искусств, с помощью данной модели можно разъяснить сравнительно просто: определяющая эстетический модерн логика превосходства исчерпала себя, после того как он отказался от обеих своих великих абстракций: в отношении медиума и в отношении произведения. В отдельных искусствах материальный прогресс достиг самой верхней ступени и вновь спустился на самую нижнюю, и как движение вверх, так и движение вниз следовали девизу авангарда – в данный исторический миг быть впереди абсолютно всех прочих движений. Гораздо труднее придать этому новому, эпохальному для искусства понятию позитивное значение. Мы можем говорить здесь о рефлексивном модерне прежде всего потому, что проблемы, возникающие в результате успешной дифференциации, можно эксплицитировать лишь посредством усиления в художественной системе рефлексивного компонента.

Для разрабатываемой здесь модели в целом важно представлять себе статус аргументов. Несомненно, всегда существовало и продолжает существовать достаточное количество художников (вероятно, они даже составляют большинство), никогда не отказывающихся в своем искусстве от категории «произведение» и продолжающих в совер-

шенно традиционалистском духе рисовать картины, писать стихи или сочинять фортепьянные концерты. Однако в прошлом столетии не они определяли историю искусства, а сейчас тем более нет смысла реабилитировать их как представителей подлинного, несправедливо забытого «авангарда». В целом в художественной системе с давних пор синхронно сосуществуют все мыслимые формы искусства – однако это не означало и не означает, что они получают равные предпочтения. Наша модель реконструкции предлагает объяснение этой странности: такие художники, как Шёнберг, Пикассо и Джойс, Кейдж и Уорхол, Шнитке, Базелиц и Чарльз Мур, не просто создали какие-то новые стилевые направления: их инновации оказались настолько своевременными, что способствовали максимальному увеличению имманентной свободы и автономии в художественной системе; поэтому они, как гласит сложившийся канон, бесконечно превосходили всех художников, продолжавших работать в традиционном духе. Их произведения по праву маркируют важнейшие вехи в истории искусств. Они могли творить историю, потому что ускорили дифференциацию художественной системы – настолько, насколько это вообще было возможно в тот исторический момент.

Этот процесс дифференциации до сих пор осуществлялся в три этапа: в классическом модерне – путем эксклюзии медиума, в историческом авангарде – путем дополнительной эксклюзии произведения искусства,

в постмодерне – путем ре-инклюзии табуированных медиа и (как можно продолжить этот исторический ряд) путем ставшей возможной здесь и теперь ре-инклюзии в художественную систему систематически исключившего произведения искусства. Только сейчас, отодвинувшись на максимально возможную дистанцию от устаревающего постмодерна, художественное творчество, ориентированное на произведение, вновь могло бы получить дополнительный системно-логический смысл. При этом мы можем исходить из того, что соответствующие произведения уже существуют, хотя не воспринимаются и не коммуницируют в данном художественно-социологическом измерении, а потому доминирующее постмодернистское самопонимание художественной системой едва ли может быть поставлено под вопрос. Если разрабатываемая здесь теория позволяет реалистично реконструировать историю искусства, то именно такая ретроспективная ориентация на художественное произведение должна быть признана наиболее вероятной тенденцией развития искусства, поскольку она все еще следует императиву эстетического модерна: превзойти господствующее в данный момент современное искусство. Скрытым исходным пунктом этого новаторского концепта, разумеется, всегда была художественная система; что касается имманентной системы художественной коммуникации, то здесь всегда важно было как можно более радикально отмежеваться

от уже сложившихся в системе ожидаемых структур. Введение в художественную систему специфической негации системы неизменно вызывало колоссальный скандал, и, в конечном счете, именно оно вознаграждалось столь важным для истории искусств прогрессом.

Итак, первый ответ на основополагающий для нас вопрос об авангарде сегодня гласит: в данный исторический момент авангард есть искусство, вспомнившее о старых медиа и ориентирующееся на произведение – если оно воспринимается, интерпретируется и коммуницирует в художественной системе как шаг к рефлексивному модерну, а не ведет прямиком к домодерновому самопониманию искусства.

Искусство, ориентированное на произведение, позволяет художникам, находясь в художественной системе, соблюдать по отношению к художественной системе максимальную дистанцию, причем эта возможность только сейчас – в качестве эксплицитной контрпрограммы, противопоставляемой постмодернистскому состоянию современной художественной системы – становится многообещающей. Автономное произведение искусства, очевидным образом дискредитировавшееся в авангарде и постмодерне, получает возможность стать критерием для селекции удачного искусства в постмодернистской социальной системе, а не просто бесследно промелькнуть на рефлексивном экране художественной системы каким-то ничтожным событием вроде того «ренессанса

²⁵ В изобразительном искусстве показательным примером такой системно-релевантной ориентации на произведение является осуществляемая сегодня Лейпцигской школой реабилитация фигуративной живописи. В течение долгого времени станковые картины, как старые художественные медиа, были почти полностью вытеснены с актуальной сцены искусства такими новыми медиа, как фотография, видеоарт и инсталляция. В целом живопись смогла сохраниться только в таком каноническом стиле модерна, как экспрессионизм, которому новизна предписывалась в качестве фирменного знака. Возвращение предметной, тяготеющей к реализму живописи сегодня – без преувеличения и какой бы то ни было иронии – знаменует некий действительный перелом. Одно то, что этот «стилевой сдвиг» вместе с эстетическим модерном осуществляется под лозунгом «школы», указывает на то, что здесь снова вступает в игру характерная для исторического авангарда логика превосходства. Причиной того, что это движение берет начало в Лейпциге, является, во-первых, то, что здесь живописное ремесло пребывало в тени социалистического реализма, а во-вторых, то, что на Востоке – отрезанном от материальной логики западной художественной системы – сохранялся изначальный интерес к реальности в искусстве. Взятые вместе, оба эти момента, профессия и чувство реальности, образуют эволюционный

живописи», который в последние годы многократно провозглашался, но так и не наступил. Растерянность, вызванная перспективой конца искусства и нынешней неопределенностью его дальнейшего существования, должна быть достаточно велика, чтобы в художественной системе смогло утвердиться сознание того, что выбор какого-либо старого медиума и осмысленное возвращение к совершенствованию мастерства, которое автоматически принесет с собой в искусство ориентация на произведение, отнюдь не обязательно являются признаком наивности художников и дефицита у них рефлексии, а представляют собой их ответ на сложившуюся проблематичную ситуацию²⁵.

IX. Содержательно-эстетический поворот

Искусство в его конститутивной фазе, в которой медиум, произведение и рефлексия являлись прочно связанными моментами художественной коммуникации, в целом можно описать как репрезентативное искусство. Из-за этой априорной связи произведения искусства с его медиумом (картины, музыкальные пьесы и стихи) всегда могли переживаться как нечто значительное. Поскольку такое воспринимаемое смысловое единство совершенно естественно входило в заданный горизонт понимания, то эти произведения «сами собой» рефлексировали изображаемые ими сегменты мира. Следовательно, произведения

искусства Нового времени функционировали как знаки и обладали предметно-эстетической ориентацией²⁶.

В фазе дифференциации искусство утрачивает эту репрезентативную функцию, по крайней мере, для сбитой с толку публики передовые течения больше не обладают характером репрезентации, а их действие направлено на своего рода апрезентацию мира в произведении: мир тем или иным способом демонстрируется в своей неизобразимости, а произведения искусства соответственно превращаются в лишённые каких бы то ни было референтов знаки. Наиболее убедительное выражение это находит в тенденции к абстракции – от реальности.

Такое существенное различие могло бы объясняться тем, что искусство Нового времени – именно потому, что оно представляло собой обязательную коммуникацию медиального, эргонального и рефлексивного моментов искусства – могло функционировать репрезентативно. В противоположность этому искусство эстетического модерна в значительно меньшей степени было ориентировано на мир, поскольку первично определялось имманентной системой логикой дифференциации. Такое фокусирование на собственной автономизации привело к нерепрезентативному самопониманию искусством, что, в свою очередь, стало решающей предпосылкой для того, чтобы в канон современной истории искусства были включены именно те эстетические инновации, которые наиболее твор-

чески и радикально осуществляли подобное табуирование образов. Однако этот императив не вытекает из какой-либо разворачивающейся в истории идеи искусства; мы обязаны им машинному духу социальной системы, сделавшей ставку на имманентную автономизацию. Когда сегодня теории искусства проявляют антигерменевтический пыл, они тем самым последовательно продумывают до конца имманентную логику исторического авангарда, — но не выходят за его рамки²⁷.

Вопрос в том, что произойдет, когда в художественной системе разверзнутся огромные свободные пространства, которые рано или поздно вскроются в результате разрыва связи между произведением, медиумом и рефлексией в отдельных жанрах. Во-первых, как уже было сказано, мы наблюдаем решительный поворот к новым и множественным медиа, который, однако, приведет не к продлению героической эпохи авангарда, а лишь к ее имитации. Как только эта стратегия успеха будет освоена и станет рутинной, то, вполне вероятно, в самоописании отдельных художественных сцен дело дойдет до эксплицитной реабилитации произведения искусства и его старых медиа, которые доминирующая в эстетическом модерне логика превосходства в последний раз сумеет использовать в самом материале и поэтому все еще будет оставаться верной старому духу исторического авангарда. Во-вторых, в этой ситуации, по всей вероятности, произойдет смена парадигмы, которая может быть на-

звана содержательно-эстетическим поворотом²⁸.

Поворот к содержанию предполагает утрату интереса к материалу. Пока «ориентация на материал» остается в искусстве чем-то само собой разумеющимся, метафора материала сама по себе может обладать достаточной убедительностью, но как только она становится хрупкой, возникает спрос на более эксплицитное определение понятия. Что в таком случае следует понимать под эстетическим материалом? Как, когда и почему возникла такая ориентация современного искусства? Системно-теоретическая медийная теория со своей стороны способна это объяснить.

Именно это противоречащее пятивековой истории искусств устранение художественных медиа высвободило в классическом модерне ту «материальную логику», которая вплоть до сегодняшнего дня целиком и полностью определяет самопонимание эстетического модерна. Систематическое упразднение слабых, конститутивных для медиа связей превращает прежде вплетенные в связный контекст элементы искусства в бессвязный эстетический материал: в высоту тона, в длительность тона, в краски, линии, слоги, слова и предложения, для которых следовало найти другую, новую форму образования контекста. Искались такие естественные базовые взаимосвязи между элементами живописи, музыки или языка, которые бы уже не были заданы культурой и нагружены исторически значимым содержанием. Вдох-

центр притяжения для ренессанса предметной живописи в изобразительном искусстве.

²⁶ См.: Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*, FfM 1995, S. 272.

²⁷ Прежде всего, здесь следовало бы назвать Никласа Лумана, который усматривает смысл современного искусства в «наблюдении ненаблюдаемого мира» (Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, FfM 1995, S. 288), и Кристофа Менке с его эстетикой негативности, центральный тезис которой состоит в том, «что эстетический опыт не может быть описан как удающееся понимание» (Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, FfM 21991, S. 129). Как в первом, так и во втором случае отвергается связь искусства с миром. В обоих случаях искусству приписывается апрезентативное отношение к миру: в качестве парадоксального наблюдения и в качестве радикально негативного эстетического опыта.

²⁸ Наиболее явно такой содержательно-эстетический поворот намечался в современной архитектуре, которая уже и сама описывает себя как «рефлексивный модерн». Так, Ульрих Шварц, комментируя показанную в 2002 году в Берлине выставку «Новая немецкая архитектура. Рефлексивный модерн», говорит, что «сегодня уже определенно невозможно, будь то «прогрессивно» или «регрессивно», ориентироваться исключительно на форму, стиль здания.

В настоящее время вообще нельзя больше определять новизну архитектуры стилистически, формально или внутрикомпозиционно. Архитектура сегодня может и должна быть современной в социальном смысле – или же это не архитектура». Ulrich Schwarz, *Neue Deutsche Architektur – Eine Ausstellung*, в: *Neue Deutsche Architektur: Eine Reflexive Moderne, Ostfildern-Ruit 2002*, S. 16.

²⁹ То, что авангард в новой музыке едва ли еще связан с эстетическим переживанием, а самое большее доступен лишь ощущению, «расслышал» уже Адорно, заметивший по поводу музыки Кейджа, Штокхаузена и Булеза: «Моя продуктивная сила воображения не исполняет их (эти произведения) вместе с ними; я не способен был бы, слушая, одновременно сочинять их, как, скажем, струнное трио Веберна, которое, без сомнений, отнюдь не является чересчур простой пьесой». Theodor W. Adorno, *Vers une musique informelle*, в: *GSW 16/3*, hrsg. von G. Adorno / R. Tiedemann, FfM 1997, S. 494.

новленные прогрессом познания в естественных науках, передовые художники по образцу естествознания берутся экспериментировать с материалом, чтобы прояснить сущность своего искусства в его материальном аспекте. Так, пуантилизм выстраивал свои картины из несмешанных цветных точек, чтобы как можно более «натурально» имитировать процесс восприятия. Кубизм со своей стороны использовал гештальт-психологические закономерности, в соответствии с которыми «в глазах наблюдателя» возникает фигура. В общем, можно было бы сказать, что в эпоху классического модерна появился абсолютно специфический тип произведений искусства, в которых отказ от традиционных изобразительных систем компенсировался «естественными системами» организации человеческого восприятия.

Затраты, связанные с таким амедийным искусством, разумеется, весьма значительны; на таком, в высшей степени напряженном, языке форм едва ли можно создавать крупномасштабные произведения, что – пожалуй, наиболее явно – демонстрирует пример свободной атональной музыки; да и кубизм весьма быстро исчерпал свои мотивы и темы. Чистые способности человеческого восприятия к самоорганизации слишком слабы, чтобы – как в первом, так и во втором случае – на них могли основываться далеко идущие композиционные решения; именно по этой «причине» в Новое время и началась эволюция старых художественных медиа. Именно в

медиа становится вероятным эстетический опыт. Поэтому, к примеру, в музыке свободной атональности, с одной стороны, прибегали к помощи текста или, как Веберн, сочиняли миниатюры; а с другой – эта фаза была сравнительно быстро преодолена благодаря поискам поддержки в рациональной технической системе координат: в технике додекафонии. Таким образом, новая музыка осуществила переход к авангарду, где организация эстетического материала обеспечивается абстрактной – а не основанной на человеческом восприятии – системой организации материала.

Если традиционное искусство экстраполировало основные принципы эстетического опыта и использовало их для формирования старых художественных медиа, то авангард сознательно абстрагируется от них и становится концептуальным²⁹. Авангард исследует материал отдельных искусств в лабораторных условиях а-эстетической теории, которая тем или иным способом осмысливает и по-новому определяет понятие искусства. И когда, наконец, в постмодерне вновь начинают цитировать старые системы изображения, то старые медиа при этом используют уже не как прежде – в качестве медиа для изобретения форм – а как предварительно подготовленный историей искусств игровой материал. Следовательно, можно сказать, что в этом медийно-теоретическом смысле эстетический модерн в целом – хотя и на свой манер – следовал материальной логике.

