

ГАРРИ ЛЕМАНН

Искусство рефлексивной модерности

После того как постмодернизм постулировал конец истории, а мы его не увидели, в дискурсе о настоящем времени вновь заявили о себе понятия об *эпохе*: стали говорить о второй, рефлексивной или вообще о новой модерности.

Понятие *второй модерности* изначально возникло в дискуссии полувековой давности среди специалистов по искусству. В восьмидесятые и девяностые годы его употреблял Генрих Клотц в противовес понятию постмодерна¹. Также Ульрих Бек, не оговаривая свою позицию подробно, рассуждает в рамках своей социальной теории о второй модерности, которую он мыслит прежде всего как *рефлексивную модерность*. Оба эти термина почти синонимичны, но слово *рефлексивная* подчеркивает положительный, а слово *вторая* — отрицательный аспект понятия: наступила модерность, которая обладает свойством рефлексии, а также не является первой модерностью.

Понятие рефлексивной модерности берет начало в социальной теории и уже широко распространено в самоописаниях различных искусств. Так, в архитектуре, живописи, кино и прежде всего в новой музыке ко второй или рефлексивной модерности относят самые разные произведения. Еще неопределеннее звучит нейтральное понятие новой модерности, о которой стал говорить Юрген Паль, чтобы как-то обозначить зазор и в истории архитектуры².

Другие три понятия для обозначения этой эпохи имеют единый смысл: они указывают на модерность в смысле хабермасовского «незавершенного проекта» и пытаются, соответственно, охватить сам аспект модернизации в широком диапазоне: от искусства до общества³. Главный вывод, который из этого следует, — это то, что именно в наше время, имея налицо множество понятийных пробелов, предпринимается

¹ Heinrich Klotz. *Kunst im 20. Jahrhundert*, München 1999, S. 195, n. 1.

² Jürgen Pahl. *Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts*, München u. a. 1999, S. 310 bzw. 316 n. 1.

³ Jürgen Habermas (1980). Die Moderne — ein unvollendetes Projekt, in: Ders.: *Die Moderne — Ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze 1977–1990*, Leipzig 1990, S. 32ff.

новый шаг в сторону модернизации. Сразу бросается в глаза, что здесь делаются слишком разрозненные предположения, которые невозможно разумно совместить. Понятия употребляются в метафорическом и интуитивном смысле, просто отмечая определенную позицию, но все дискуссии проходят либо вокруг различных искусств, либо между теорией искусства и теорией общества, которые по умолчанию объединяются в некую единую теорию. Вопросы, заявляемые в таких дискуссиях, звучат предсказуемо: как возможно перенести социологическое понятие рефлексивной модерности на искусства и, кроме того, можно ли вообще, упустив из виду родовидовые отношения, говорить о рефлексивной модерности только исходя из данных искусства?

Оба эти стержневых вопроса будут нами разобраны в трех разделах. Сначала нужно будет еще раз основательно прояснить, что следует понимать под рефлексивной модерностью в контексте социальной теории (I). Затем различные предположения дискурса теории искусства о второй или рефлексивной модерности следует сравнить, сопоставить и отграничить друг от друга (II). И наконец, уже исходя из проделанной в первых двух частях предварительной работы, сделать вывод, в каком смысле мы можем говорить сегодня о наступающей эпохе рефлексивной модерности как в искусстве, так и в обществе (III).

I. Рефлексивная модернизация в обществе

Что означают в социальной теории слова «рефлексивная модернизация»? Такое определение эпохи отмечает некое зияние в истории. Понятие рефлексивной модерности было введено как откровенная противоположность понятию постмодерна с намерением, чтобы дать оптимальное, более адекватное, более чуткое по отношению к проблемам описание общества здесь и сейчас. Резко проведенное различие между двумя картинами мира означает, что для постмодерна модерн уже достиг своего конца, в то время как представители рефлексивной модерности видят и подчеркивают непрерывность развития, утверждают, что модерность продолжает развиваться и дальше, хотя и другими путями. В понятие рефлексивной модерности входят также два взаимодополняющих утверждения: первое — модерность лежит в основании всякого нашего опыта, а второе — нужно различать первую и вторую модерности.

Первая модерность, согласно общепринятому представлению, есть индустриальная модерность. Она берет свое начало в индустриальной революции конца XVIII века в Великобритании и распространяется с некоторыми задержками в течение всего XIX века в Западной Европе, Северной Америке и Японии. Такие технические инновации, как изобретение паровой машины, впервые в истории человечества сделали возможным машинное производство, например масштабный выпуск текстиля. С одной стороны, такое основополагающее благо, как одеж-

да, впервые стало достоянием широких народных масс. Но есть и другая сторона массового производства — разорившиеся крестьяне были вынуждены оставлять сельские работы и перебираться в города, где их ждали рабочие места, небольшое жалование и кусок хлеба. Так называемая первая (индустриальная) модернность определяется как переход от аграрного общества к индустриальному обществу.

«Логика паровой машины» определила и самосознание первой модерности: научно-технические изобретения революционизировали производство товаров, и такой рост производства позитивно сказался на социальном положении людей — сначала была ликвидирована нищета, а затем зареяло знамя благосостояния, здоровья и личной свободы. Появление железных дорог сделало население мобильным, первая лампочка продлила день, распространение газет и радио расширило возможности для создания собственной картины мира и индивидуализации своей жизни. Изменение общества следовало в первом модерне правилу рациональной цели: нужно использовать или изобретать только те средства, которые позволяют достичь соответствующей цели. Вовсю зазвучали оптимистические надежды, которые увязывали стремительное покорение природы с прогрессом общества.

Центральный пункт социологических теорий второй модерности состоит в том, что развитие общества уже не следует этой линейной логике и что после падения Берлинской стены и необузданной глобализации заявили о себе бесчисленные *побочные последствия* общественного развития, которые уже никак не укладываются в простую схему средств и целей. Идея в том, что достигнутый различными средствами технологический уровень овладения природой изменил развитие качественно, а побочные последствия развития так потрясают все общество в целом, что уже и первичная его форма изменилась. Начинают трещать те основания, на которых стоит человек. Поэтому Ульрих Бек смело отметил в своей программной статье: «Рефлексивной модернизацией должна называться самотрансформация индустриального общества (которую не следует отождествлять с саморефлексией этой самотрансформации), а также вытеснение и разрушение первой модерности второй модерностью, контуры и принципы которой еще только должны заявить себя перед нами и оформиться»⁴.

Образцом этих побочных последствий следует считать те проблемы окружающей среды, которые создало индустриальное общество: ими уже нельзя пренебречь безнаказанно. Но всем известно изменение естественной среды — это только наиболее очевидный пример большого числа нелинейных и ненаправленных обратных эффектов, которые впоследствии ужасают само общество. Все большая автоматизация промышленного производства приводит к неуклонному высвобожде-

⁴ Ulrich Beck. Das Zeitalter der Nebenfolgen und die Politisierung der Moderne, in: Beck, Giddens, Lash: *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, FFM 1996, S. 27.

нию трудовых сил, и в результате безработица становится коренной проблемой трудящихся. Автономный образ жизни, созданный социальным благосостоянием, приводит к повсеместной индивидуализации: даже воспитание детей уже с трудом совместимо с личным жизненным проектом, а это ведет к глубокому демографическому кризису. Ульрих Бек, попытавшийся в целом обозреть эти катастрофические побочные эффекты, сформулировал свой центральный тезис: «Двигателем общественных изменений теперь является уже не целевая рациональность, а *побочные следствия*: риски, опасности, индивидуализация, глобализация. А также и все необозримое и неотрефлектированное совокупно разрешается структурным сломом, который и отделяет индустриальную модерноту от последующей модерности»⁵.

Итак, вторая модерноту в социальной теории определяется как «эпоха побочных последствий»⁶. Все те последствия, которые мы замечаем вокруг себя, как бильярдные шары отлетают друг от друга и давят на общество. Такое «рефлексивное» движение, которое добавило к линейной схеме причин и следствий еще третью величину – обратное действие, и позволяет говорить об этой модерности как о рефлексивной (в понимании Ульриха Бека). Первая модерноту кажется нам теперь слишком простой: в ней известна только плоская схема причины и следствия, и она не учитывает рефлексивного обратного движения, да и не могла бы его учесть.

Это означает, что общество рефлексивной модерности остается с научной точки зрения (*terminologisch*) современным обществом, потому что индустрия не только нигде не исчезла, но еще и расширила свою область. Отличается оно от первой модерности только тем, что во второй модерности стали оглядываться на побочные последствия первой модерности. Из этого следует, что сам жизненный мир меняется и наполняется совсем другим: мир становится, с одной стороны, радикально *необозримым* (этот аспект предугадал Юрген Хабермас в своем выступлении «Новая необозримоту»), а с другой стороны, радикально *ненадежным* (Ульрих Бек с полным правом говорит об «Обществе риска»), так как следствия социальных решений из-за рефлексов побочных последствий перестают быть прозрачными⁷.

Пытаясь понять рефлексивную модерноту, мы вряд ли можем брать за исходную точку развитие искусства. Не удастся навести мысленный мост между структурными изменениями в обществе и конкретным язы-

⁵ Ulrich Beck. Das Zeitalter der Nebenfolgen und die Politisierung der Moderne, in: Beck, Giddens, Lash: *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, FfM 1996, S. 40.

⁶ Ulrich Beck. Wissen oder Nicht-Wissen? Zwei Perspektiven 'Reflexiver Modernisierung', in: Beck, Giddens, Lash: *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, FfM 1996, S. 289.

⁷ Ср.: Jürgen Habermas (1984). *Die Krise des Wohlfahrtsstaates und die Erschöpfung utopischer Energien*, in: Ders.: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Philosophisch politische Aufsätze 1977–1990*, Leipzig 1990, S. 112; Ulrich Beck. *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, FfM 1986.

ком форм актуального искусства. Чтобы установить действительную связь между обоими параллельно идущими процессами модернизации, следует глубже погрузиться в соответствующий анализ общества.

Нельзя недооценивать исторический разрыв, отмечающий переход к рефлексивной модерности: он сопоставим разве что с переходом от Средневековья к Новому времени в эпоху Ренессанса. Но до оснований меняется в наши дни и сам принцип дифференциации в обществе: основополагающая структура общества, которая столетиями оставалась стабильной. Если посмотреть на историю общества из перспективы системной теории, то возникновение индустриального общества в XIX веке окажется только боковой ветвью (*abgeleitetes Phänomen*) в сравнении с тем сломом, который произошел в XV веке. Средневековье отличается от Нового времени первопринципом дифференциации общества: в Средние века дифференциация была вертикальной и иерархической, а в Новое время она стала горизонтальной и функциональной. Общество уже не управлялось из какой-то верховной центральной точки, которую представлял Папа или император, но стало выстраиваться через автономные коммуникативные сферы, согласно собственной логике. Так, экономика и наука отделились от предшествующих систем религии. Следствием такого развития было образование большого числа автономных функциональных систем, которые различаются по отдельным критериям: система экономична или неэкономична, научна или ненаучна, прекрасна или уродлива. В Новое время происходило стремительное обособление экономического от научного, научного от политического, политического от религиозного и религиозного от артистического — разошлись не только соответствующие интересы, но и сами начальные позиции. Можно также сказать, что современное функционально дифференцированное общество находится еще в фазе своего становления, потому что оно пока только выстраивает свои границы — границы автономных функциональных систем.

Смысл этого пронизывающего все общество процесса автономизации впервые обозначился в середине XVIII века с возникновением целого ряда дисциплин рефлексии, таких как философия истории или даже эстетика. Поэтому самая середина века и описывается как «седловое» (Рихард Козеллек) время, когда исторический разрыв еще не означал никаких структурных перемен в обществе, но лишь приходил к осознанию того самого структурного слома, который случился три столетия назад. В это время прежде всего был разработан новый понятийный аппарат, позволивший продумать автономию коммуникации, замкнутой в функциональную систему. В принципе, именно тогда были предвосхищены трансформации, которые несколько позже завершили Новое время и сделали возможной модерность под знаком индустриальной революции. Автономия научной и экономической системы, ее отвод от всех инородных системе отсылок, прежде всего от обращения к религиозно и морально обоснованной картине мира, впервые сдела-

ли такую систему эффективной: так было создано одно из необходимых условий для формирования современной индустрии. И так же как мы говорили о феномене «седлового» времени, точно так же и об индустриальном модерне можно сказать, что он не затрагивает базовой структуры общества: напротив, индустриальная модерность есть следствие той дифференциации функций, которая произошла уже в XV веке.

Только через четыре столетия после этого события новый принцип дифференциации в обществе осуществился *практически*, изменив общество в том числе и во внешних проявлениях. Состоялась индустриальная революция, появился новый способ производства, изменились традиционные жизненные формы, выступили новые общественные классы, прогремели политические революции, которые придали политической системе демократическую форму. Таковы разнообразные изменения, определяющие так называемую первую модерность. В понятие индустриальной модернизации входит целый комплекс трансформаций, и поэтому лучше было бы говорить, что современное общество тогда вступило в фазу окончательной дифференциации. Функциональная дифференциация как основополагающий принцип современного общества оказала на общество определяющее влияние, но пока еще без всяких побочных последствий.

Основной вопрос состоит в том, возникает ли качественно новое состояние общества со всеми побочными последствиями слепо действующей системы функций уже в основополагающей структуре общества. Говорить о побочных последствиях в собственном смысле было бы преждевременно: само это выражение заимствуется из индустриального словаря индустриальной модерности, и было бы неловко так расширять его значение. Необходимость считаться с побочными последствиями определенного общественного развития означает в конечном счете то, что эти побочные последствия уже не рассматриваются как вторичные эффекты, которыми можно пренебречь, но как то, что оказывает обратное влияние на само общество. Именно с этого началась катастрофа — независимо от того, обозначаем ли мы ее как коллапс функциональной дифференциации (смычку политической силы, капитала и медийного влияния; мы уже могли наблюдать в Италии движение в этом направлении) или же как действие некоторых вторичных эффектов, которые долгое время усиливали первичные эффекты и которые теперь ведут к рефлексивной модернизации общества. Если взять широкую перспективу Нового времени, индустриальной модернизации и сегодняшнего дня, можно сказать, что современное общество уже вступило в фазу рефлексии⁸.

⁸ Такая модель трех фаз «автопойэтического» самораскрытия может быть распространена на все единицы, где можно говорить об операциональной замкнутости коммуникации. Она распространяется не только на общества или функциональные системы, но и на организации, системы взаимодействия (как, например, на отно-

Часто идут споры, как надлежит осмысливать эту новую общественную формацию⁹. Я предлагаю мыслить рефлексивную модерность не как эпоху побочных последствий, но как прежде всего институционализированное обратное воздействие этих побочных последствий на общество. Такое понимание почти самоочевидно: способность функциональной системы к действию невозможна, как уже было сказано, без ее слепого пятна, без систематического абстрагирования мира в некую отрешенную от явлений среду нашей жизни, что сопровождается сведением всех вопросов к простейшей двоичной альтернативе; скажем к такой: выгодно или невыгодно предпринимательство. В экономической системе воспринимаемо лишь то, что имеет цену, а это значит, что для решения любых проблем невидимых побочных последствий в конечном счете предлагается простой рецепт: побочные эффекты капиталистического производства, такие как разрушение окружающей среды, нужно перевести на язык цен, вместо того чтобы все время выступать с моральными рассуждениями. Язык цен — это единственный язык, который считывается современной экономикой.

Если бы этот рецепт можно было так легко выполнить, как об этом заявляется, мы бы не говорили ни о каком решительном разрыве эпох. Но болезненный момент состоит в том, что общество как целое стало уже настолько непрозрачным, что политическая система не видит, как и зачем проводить необходимые для общества реформы, а вместо этого только подсчитывает, какой шаг кажется более всего оправданным и гарантирующим немедленный успех. Система медиа следует своему собственному кодексу и информирует общество не об общественно важных темах, но своим информационным потоком задает формат потребления развлечений и образов и организует информацию только в ответ на интересы населения. Поэтому общество и ходит по замкнутому кругу, что делает еще более заметными такие заявленные тенденции, как неуправляемость и неспособность реформироваться. Все более протупающая слепота социальной системы заставляет предположить, что в функциональной системе выработался системный лоббизм, который и настраивает само общество против своих собственных интересов.

шения двоих) и даже на профессиональные дискурсы. О последних см.: Harry Lehmann. *Ästhetische Erfahrung*, Paderborn (i. V. 2009).

⁹ Очевидно, что мы не просто пытаемся как-то обозначить эпоху. Самый мир стал в XXI веке таким, что понятие рефлексивной модерности становится для него нормативным. То, что объединяет различные идеи рефлексивной модерности, — это общее допущение, что общество нужно изучать в его реакциях на самоочевидные побочные последствия в режиме реального времени. Вместе с Гидденсом мы настаиваем на полномочиях экспертов или даже, по Беку, на создание экспертной системы, которая будет нас информировать и предупреждать об опасных побочных последствиях ускоренной социальной эволюции в эпоху глобализации. Ср.: Ulrich Beck. Wissen oder Nicht-Wissen? Zwei Perspektiven 'Reflexiver Modernisierung', in: Beck, Giddens, Lash. *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, FfM 1996, S. 313f.

Получается, что само общество, двигаясь вперед, все больше само себя ослепляет¹⁰.

Уже сейчас видно, что на этом пути исторического развития была достигнута критическая точка: с одной стороны, само развитие и его побочные последствия достигли такого размаха, что они уже разрушительно действуют на общество, на такие его важнейшие части, как государство всеобщего благоденствия и демократические институты, а с другой стороны, при таких переменах уже нельзя рассчитывать на структурную прочность современной общественной системы. В этой точке замирания развития, когда стремление к реформам уравнивается препонами на пути реформ, мы сейчас и находимся. Мой тезис состоит в том, что мы только тогда сможем преодолеть нынешний кризис, когда произойдет трансформация базовой структуры современного общества. Функциональная дифференциация общества, конечно, не может быть сброшена со счетов, но можно уже говорить о *систематической форме* возвращения побочных последствий в саму систему. Принцип функциональной дифференциации оказывается принципом длительности, который может быть восполнен до некоего целого только принципом *рефлексивной интеграции*.

Но что конкретно означает господство такой идеи в обществе? «Рефлексивная модернизация» говорит о том, что наступает время *реформы самих возможностей реформ*. Прежде всего необходимо объявить высшей ценностью в обществе само осознание общественных проблем, «вписав» его в самоописание общества. Необходимо создать соответствующие институты, которые и будут выявлять, транслировать с помощью медиа и помещать в политически релевантный контекст эти осмысленные проблематизации¹¹. И впервые в условиях модерной эмансипаторски-индивидуалистической свободы такая руководящая идея может объединить точки зрения устойчивости, социальной ответственности и социальной легитимации.

Рефлексивная интеграция всякого рода побочных последствий создает все предпосылки к адаптации механизмов преодоления невралгических моментов общественной жизни, при котором будет разорвано систематическое спутывание «автономии системы» и «интересов лобби», которое может подорвать назревающее стремление социальной системы к реформированию. Только теперь делается возможной постоянная и политически последовательная интеграция побочных последствий в функциональную систему. Такая реформа самих возможнос-

¹⁰ См. мой раздел Lösungsstrategien (Стратегии решений) in Harry Lehmann: *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*, München 2006, S. 63–81.

¹¹ В этом смысле можно вместе с Энтони Гидденсом говорить о необходимости «институционализированной рефлексии». Ср.: Antony Giddens. Risiko, Vertrauen und Reflexivität, in: Beck, Giddens, Lash. *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, FfM 1996, S. 317f.

тей реформ в современном обществе, насколько она вообще мыслима, должна изменить и самосознание общества, которое уже научилось понимать себя как современное, демократическое и свободное. Если полемически заострить этот тезис, в рефлексивной модерности общественное сознание важнее общественного бытия. Таким образом, мы приходим к переоценке принятого по умолчанию в модерности представления, что завоевание автономии необходимо сопряжено с завоеванием свободы.

Рефлексивная модерность — эпоха сознательного и целенаправленного изобретения и наполнения механизмов интеграции. Сколько будет длиться этот процесс, никто пока не знает, потому что его едва ли можно локализовать: скорее всего, он происходит в социальных масштабах всего мира. Рефлексивная модерность ни в коем случае не утопия, но, напротив, конструктивная возможность для современного общества, за которую мы либо зацепимся, либо нет. Сама ее главная идея, «обратная связь» форм модернизации в социальной системе — вовсе не жизненная форма, но воплощение всеобщего принципа реформы, позволяющее найти в нем постановку конкретных проблем. И сделав мысленно еще один шаг, мы можем сказать, что осуществляемая в таком смысле рефлексивная модернизация приведет к *совершенно другому* состоянию общества, когда жизнь уже не будет разъята категориями модерности, и никто не будет говорить о примате работы или денег, свободного времени, саморазвития или самоотчуждения. Изложенная утопия, как и всякая другая, — это не догма, а попытка рассмотреть положение вещей. Мы лишь пытаемся прийти к некоторым конечным выводам, из которых теория и черпает свои доводы (Motive) и в которой образ «вечного мира» приобретает новый облик. Надежда уже не как во времена индустриальной модернизации кристаллизуется вокруг овладения природой, но фокусируется на процессе интеграции. Рефлексивная модернизация общества означает также следующее: модерность вступает в фазу своей рефлексии; она либо завершится постмодернистски, либо превзойдет себя утопически.

II. Понятия второй эстетической модерности

Именно здесь мы находим точку равновесия между феноменами рефлексивной модерности в искусстве и обществе и поэтому можем перейти ко второму пункту нашей темы — уже изложенным понятиям второй или рефлексивной эстетической модерности. Оказывается, необходимо так заострить социологическую теорию рефлексивной модернизации, чтобы была видна взаимосвязь между рефлексивно воздействующими на общество побочными последствиями и всеобщим рефлексивным полем общественной жизни. Неизбежная слепота общества, в котором функции существуют дифференцированно, компенсирует (особенно сейчас, когда проблема выступает небывало рельефно)

специфической культурой рефлексии, которая ранее не была известна. Говоря совсем упрощенно, «гибкий фактор постоянства» культуры в рефлексивной модерности необходимо превратить в инструмент социального саморегулирования. Много раз упомянутая научная культура должна стать в свою очередь культурой научной саморефлексии, культурой знания общества о самом себе. Именно таким образом искусство рефлексивной модерности приобретет себе научную функцию, под которой я подразумеваю провоцирование проблемных самоописаний в области эстетического опыта¹². «Искусство будущего» признает теперь только одно: авангардистское размыкание мира.

Такова попытка возможного моста от социальной теории к теории искусства рефлексивного модерна. В конечном счете наша задача состоит в том, чтобы на конкретных примерах продумать отношение между искусством, включающим в себя рефлексивную способность, и рефлексивной способностью общества. Вообще возможность мыслить такое отношение — это одна сторона стоящей перед нами проблемы; другая сторона отсылает нас к вопросам: реализована ли эта возможность в актуальном искусстве вообще и может ли она быть реализована хотя бы в качестве тенденции. Пока мы имеем дело только с автономной системой искусства, мы по определению не можем говорить об этом ничего конкретного. Можем ли мы вообще сказать об искусстве наших дней, что оно уже вступило на путь рефлексивной модернизации?

Сначала нужно найти примеры в различных областях искусства, которые имеют отношение к рефлексивной модерности, затем отыскать явные и открытые параллели с состоянием социологической теории: искусство рефлексивного, или иначе второго, модерна открыто заявляет себя как движение вопреки постмодерну, точно так же как и сам постмодерн пытался «перебороть» авангард. В любом случае понятие рефлексивной модерности означает именно эпоху как в теории общества, так и в теории искусства.

Сначала нам нужно различить два противоположных направления аргументации: с одной стороны, следует понять, что нас еще связывает с достижениями исторического авангарда, а с другой стороны, продумать, какой из предложенных постмодернизмом путей мы можем довести до конца. Первое направление ведет нас в эпоху до постмодерна, а второе требует превозмочь и сам постмодерн.

Генрих Клотц, главный глашатай второй модерности, выдвинул лозунг: «Новая абстракция и деконструкция как эстетическое выражение начала второй модерности»¹³. Здесь должна идти речь о явном возвращении к тем языкам форм, которые уже имелись во времена первой

¹² См. главу «Общественная функция искусства» в: Harry Lehmann. *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*, München 2006, S. 81–85.

¹³ Heinrich Klotz. *Kunst im 20. Jahrhundert*, München 1999, S. 153..

модерности. Возрождение фигуративной живописи и позволило нам столетием позже поставить несомненный диагноз, но сама мысль, что деконструктивистская архитектура есть конечная точка развития искусства, не выдерживает критики. Язык форм в этой архитектуре не является на самом деле новым, просто в ней нашли свой медиум все те изобретения абстрактной живописи и абстрактной скульптуры, которые известны уже давно. Деконструктивистская архитектура с точки зрения истории искусств может рассматриваться как *продолжающийся авангард*, который только тогда был реализован, когда благодаря строительным (и финансовым) технологиям в архитектуре стали господствовать неправильные углы.

В новой музыке Клаус-Штеффен Манкопф ввел и развил в своих многочисленных работах понятие второго музыкального модерна. Но вторым этот модерн оказывается прежде всего в соотношении с эстетически-материальной продвинутой техникой композиторства своего времени, которую исторический авангард внедрял под лозунгом деконструкции: «Возрастание технического потенциала критического деконструктивного композиторства (имеются в виду принципы комплексности и негативизма), в сочетании с глубоко персональным осуществлением выразительности, принадлежит уже неизбежно будущему новой музыки»¹⁴. Позднее он определял второй модерн уже не *вокруг* этого способа создания музыкальных композиций, но *в связи с теми проблемами*, которые ставят перед нами эти композиторские техники: «Вторая модерность самого нового поколения берет за отправной пункт то утверждение, что ни одно из четырех ведущих направлений современного композиторства [комплексизм (Фернехоу), негативизм (Лакхенман), стохастика (Ксенакис), спектрализм (Гризе)] не может само по себе предложить универсальное решение композиторских проблем: каждое из них упирается в свою собственную апорию»¹⁵. Но что за проблема заставила подводить все это опять под общий знаменатель? Это прежде всего утрата в новой музыке значения внутри самой музыки, которую Манкопф не может не признать: «Второй модерн исправляет... ошибку первого модерна — редукционистскую тенденцию к абстракции, которая ведет разве что... к разрушению значений. Для этого нужно производить осторожную ресемантизацию, но не как в постмодерне, через возврат к известным и исторически оправданным образцам стиля»¹⁶. Хотя концепты второго модерна в новой музыке *выдвинуты* с такой силой, как никогда после авангарда, что кажется что новая

¹⁴ Claus-Steffen Mahnkopf. Neue Musik am Beginn der Zweiten Moderne, in: K. H. Bohrer/K. Scheel (Hg.). *Postmoderne. Eine Bilanz*, Sonderheft Merkur 9/10 1998, S. 875.

¹⁵ Claus-Steffen Mahnkopf. Die Bedingungen einer Zweiten Moderne, in: Ders.: *Kritische Theorie der Musik*, Weilerswist 2006, S. 143.

¹⁶ Ibid.

музыка уже превзошла постмодерн, но само это следование ресемантизации музыки ведет только к нескончаемой постановке той же проблематики постмодерна. Новая музыка разделяет именно с постмодерном главную претензию к авангарду: его абстрактность, которая привела в музыке к истощению аудиальных образов (Gestalte). Но в этом пункте аргументация сторонников новой музыки приобретает правильное направление: она уже не заостряется против исторического авангарда, в прошлое, но требует воспринимать критически мотивы и готовую проблематику постмодерна и отличать концептуально второй модерн от опыта постмодернизма.

В теории кино такая аргументативная стратегия проявилась самым наглядным образом. Оливер Фале различает обычно три эпохи в истории кино и говорит о классическом, современном и постмодерном кинематографе: «Классический фильм действует преимущественно в модусе кинонаррации, действия в образах (Aktionsbild); современный фильм, напротив, продуцирует состояние кинематографической саморефлексии, которая может быть явлена только в образах времени... Постмодерновый фильм предпринимает мощнейшую попытку преодолеть эту несводимость классической и современной формы и совместить их вместе»¹⁷. Классический фильм берет простые повествовательные образцы, которым до сих пор следует развлекательный голливудский кинематограф. Современный фильм притязает уже, как и все прочие искусства, на то, чтобы отличаться особым обхождением со своим материалом: поток повествования все время прерывается тематизацией самого медиума повествования. На первый план выходит не то, что рассказывается, но то, как это рассказывается, то, как именно производятся и воспринимаются особые кинематографические образы. И действительно, кино наиболее чутко передает «подвешивание» (Suspendierung, «саспенс») своего же медиума, который прежде и образовывал повествование. Производство фильмов обходится дорого, и потому их нельзя делать для непонятно какой публики за счет собственных средств или случайных дотаций; на одних экспериментах с материалом тоже не создашь фильм, который мог бы в течение двух часов поддерживать в зрителях интерес. Следовательно, экспериментальный фильм относится скорее к области изобразительных искусств, где таких досадных обстоятельств уже не встретишь. Самый авангард кинематографа находит себя в видеоискусстве. Кинематограф не хочет истреблять в себе возможности своего медиума, движущихся образов, но, с другой стороны, уже давно осознает недостаток нарративности как проблему — и становится постмодерным. Оливер Фале определял постмодерн именно как «попытку вместе помыслить модерн и классику»¹⁸. Вся его мысль о необходимости дать определение второго модерна в киноискусстве

¹⁷ Oliver Fahle. *Bilder der Zweiten Moderne*, Weimar 2005, S. 11.

¹⁸ Ibid.

строится на прямом предположении, что «помыслить их вместе» пока что не удавалось достаточно корректно и последовательно: «Фильм второго модерна еще сильнее порывает с эстетической задачей постмодерна. Когда друг с другом тесно связывались классический и современный кинематограф, образ действия и образ времени, повествование и саморефлексия, это соединение разбивалось об эстетическое легкомыслие. Второй модерн серьезнее относится к конфликту между образом действия и образом времени. Он пытается тематизировать эпистемологическое напряжение между двумя ступенями эволюции фильма и снять его. Отсюда и такое пристрастие к модерну»¹⁹.

Мы видим, что поиск понятия для второго модерна подразумевает не *пересмотр* понимания постмодернизма, но его до определенной степени *радикализацию*, а именно связывание традиции и современности, а также возвращение к традиционной выразительной системе с ее собственным языком форм: колонны, фронтоны и фасады — в архитектуре, фигуративность — в живописи, мелодика, ритмика и гармоника — в новой музыке. Различие между постмодерном и вторым модерном должно тогда состоять в специфике способа такого «связывания». В постмодерне традиция присутствует в современном искусстве в форме цитат, при этом жесткие табу авангарда оказываются иронически попораны. Отсылки в этой артистической технике употребляются уже не наивно, но всегда с иронией и дистанцированием, причем так, чтобы ни у кого уже не осталось в этом сомнения.

Так как второй модерн нужно искать не в пересмотре, а в радикализации постмодерна, то тогда самым знатным показателем различия будет то, что теперь традиция и современность связываются друг с другом без всякой иронии, и поэтому можно уже оглядываться на завоевания традиционного и современного искусства с равным беспристрастием, дав волю и собственному пониманию, и новой серьезности. Вопрос только в том, не приведет ли эта серьезность по чрезмерной простоте к «наивному модерну»²⁰, который наполнен счастьем забвения и живет наивными «открытиями», потому что не знает, что некоторые вещи уже у нас имеются.

Предпосылки второго модерна следует рассматривать совместно. Начинать надо с материально-эстетических ориентиров, говорим ли мы об определенных технических новациях, об определенном обращении с материалом искусства, в более строгих или в менее строгих рамках — в любом случае в конечном счете можно опознать это искусство по его специфическому языку форм. Это означает также, что искусство

¹⁹ Oliver Fahlé. *Bilder der Zweiten Moderne*, Weimar 2005, S. 22.

²⁰ О понятии наивного модерна как о нежелательной альтернативе рефлексивного модерна см. раздел «наивный модерн» в: Harry Lehmann: *Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne*, in: *Musik & Ästhetik*, 10. Jg., Heft 38, Stuttgart 2006, S. 32–35.

второго модерна создает своего рода стиль эпохи, который либо прикнет к какому-либо эстетическому принципу, например деконструкции, либо будет выражать себя как непосредственное единство классического и современного принципов представления. Понятийная организация второго модерна в архитектуре не признает материально-эстетической ориентации, пока рассматривает постмодерную полистилистичность как не подлежащую сомнению предпосылку, из которой и выводятся все последующие понятия. Так, Юрген Пал пишет: «Не следует ожидать от нового модерна какой-то новой конвенции, какого-то якобы грядущего нового стиля, который сейчас надлежит создать. Он есть нечто большее, чем сведение в одну точку известных направлений архитектуры прошлого, чем примирение их конкурирующего сосуществования. Мы действительно стоим на пороге нового, или второго, модерна»²¹.

Тут же у нас возникает мысль, что различные стилистические достижения будут интегрированы в архитектуре второго модерна в некий единый и воспроизводящийся строительный принцип. Такая «интегральная архитектура»²² несомненна, и таков и был авангардный архитектурный стиль в прошлом, но Паль верно отмечает, что тот прошлый опыт нужно воспринимать «как дробящуюся промежуточную ступень на пути к новому модерну»²³. В противоположность постмодерной архитектуре, которая реализует единство различных стилей в форме цитат и подмен значений, интегральная архитектура учреждает это единство без иронического надлома. Вместо постмодерной полистилистики, которая приводит к идее открытого произведения, здесь мы должны иметь дело с замкнутыми произведениями строительного искусства, которые подчиняют различные стилистические тенденции цели интеграции их в единое сооружение. Безграничный разлив различных стилей прекратится после того, как произведение строительного искусства интегрирует их в единый стиль, который напрямую будет проистекать из общественных задач архитектуры, что для других искусств уже не так очевидно. Всем будут воочию предъявлены градостроительный контекст и прагматические и репрезентационные функции зданий. Понятие нового, или второго, модерна, разработанное Палем, исходит, как мы только что видели, из рассуждений о стиле интегральной архитектуры, направленных против безудержного плюрализма расходящихся стилей. Или если определять это понятие через отрицание, такой новый модерн нужно рассматривать и определять уже *не в связи* со специфическим материальным прогрессом, который ведет к новому, еще не испробованному языку форм. «Если мы признаем общими

²¹ Jürgen Pahl. *Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts*, München London New York, 1999, S. 310–316. Ulrich Schwarz (Hg.). *Neue Deutsche Architektur: Eine Reflexive Moderne*, Ostfildern-Ruit 2002.

²² Ibid., S. 286ff.

²³ Ibid., S. 313.

условностями раннемодерной традиции обновление, замену и углубление, то в наши дни мы уже должны в первую очередь думать не о новых или обновленных формах и даже не о новых сочетаниях и истолкованиях старых форм, но об осмысленном представлении и разработке новых идей, новых существенных содержаний, можно даже сказать новых сущностей, которые становятся образами благодаря соответствующим формам и с помощью образов и передаются всем воспринимающим их»²⁴. Критерий новизны здесь существенным образом изменяется: старые внутриэстетические критерии изменяют нам, и потому необходимо направить взгляд на внеэстетическое — на вовлеченность искусства в мировую жизнь. На вопрос о втором модерне поэтому можно ответить только тогда, когда мы проясним это важнейшее отношение искусства и мира. Паль рассматривает это понятие только в его внутренних границах, потому что его дальнейшее прояснение пока что возможно только с отсылкой к средневековой эстетике истины, в которой красота считалась «сиянием истины». «Все те архитектурные течения, которые пригодятся сейчас и в будущем, если они усвоили свою внутреннюю истину и постарались раскрыть ее перед другими, могут убедить всех в своей собственной красоте», — подводит итог своим рассуждениям Паль. «И когда строение может обнаружить в себе свою собственную красоту, когда оно вместило в себя некое существенное содержание, некую идею, в которой расшифровывается и идентифицируется истина внутри нашего мира и жизненного ощущения как подлинное дело, тогда только и можно будет опознать всю эту истину, о которой мы сейчас только строим догадки, тогда можно будет действительно воспринять ее блеск, само событие красоты в этой архитектуре»²⁵.

Предложенная Палем концепция второго модерна особенно поучительна, потому что в двойном утверждении, с одной стороны, изжившей себя полистилистики, а с другой стороны, идущего ей на смену показания истины в искусстве, словно бы сведена в одну точку вся проблематика понятия о новой эпохе. Четко обозначена дилемма: внутриэстетические критерии уже давно расшатаны, внеэстетические критерии еще не заявили о себе, но их нужно учиться формулировать. В любом случае новый модерн невозможно обосновать, если опираться на домодерную эстетику: это приведет только прямоком к наивному модерну. Пока что еще совсем неясно, будет ли это воображаемое будущее искусство вообще иметь что-то общее с красотой либо оно потребует совсем других эстетических качеств или же сама новизна в искусстве станет внеэстетическим концептом. Дело идет о непрозрачном самом по себе утверждении современной эстетики, происходящем из требования, согласно которому современное искусство должно овладевать исти-

²⁴ Ibid., S. 311.

²⁵ Ibid., S. 315f.

ной²⁶. Интуиция Паля о втором модерне сходна с пропагандируемой Клаусом-Штеффеном Манкопфом «вовлеченностью в истину»: «Второй модерн объявляет свою правду и свое возвращение к эстетике истины, в которой от Гегеля до Адорно господствовала идея, что произведение искусства есть также инструмент постижения мира»²⁷.

Установлено, и с весьма большой основательностью, что второй модерн должен проговорить себя в специфическом отношении к миру. Из этого исходит Ульрих Шварц, когда описывает второй модерн в архитектуре как рефлексивную модерность: «Модерность в архитектуре уже не должна как прежде пониматься только стилистически, формально или по внутренним законам архитектуры. Архитектура должна быть теперь современной в общественном смысле — или ее не будет вовсе»²⁸. Но как нам следует понимать такое общественное значение архитектуры?

Уже очевидно, что на этот вопрос нельзя ответить, если располагаешь только наличными средствами теории искусства: требуется обратиться к смежному внеэстетическому контексту. Историю искусства только тогда можно понять, и тем более тогда делать прогнозы, когда удастся провести параллельный ряд с историей общества. Поэтому вопрос мы сформулируем так: можно ли создать историю искусства, параллельную истории общества, определяющим моментом в которой была бы корректно разработанная модель общества?

III. Рефлексивная модернизация в искусстве

Разрыв между Средними веками и Новым временем сразу видно, как только мы учитываем образование автономных систем функций, включая в том числе автономную систему искусства. В действительности видно (этого нельзя уже не заметить в нашем жизненном мире), что такая длительно происходившая перестройка общества во многом обязана импульсам индустриальной революции. Индустриальная революция сравняла с землей прежние социальные обычаи и ввела новый анти-иерархический принцип дифференциации, низвергнувший все тро-

²⁶ Последней выдающейся эстетикой истины была «Эстетическая теория» Адорно, составляющая полную противоположность постмодерному опыту искусства, и потому из нее сразу видна и гетерономность эстетического опыта, и разрушение в постмодернизме дискурса эстетического опыта. Реконструкция и критика отношения этих двух парадигм, адорновской и постмодернистской: Harry Lehmann. *Ästhetische Erfahrung*, Paderborn (i. V. 2009). Как можно в современном искусстве переформулировать «истину» с точки зрения теории систем см.: Harry Lehmann. *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*, München 2006.

²⁷ Claus-Steffen Mahnkopf: Die Bedingungen einer Zweiten Moderne, in: Ders.: *Kritische Theorie der Musik*, Weilerswist 2006, S. 148.

²⁸ Ulrich Schwarz: Neue Deutsche Architektur — Eine Ausstellung, in: Ders. (Hg.): *Neue Deutsche Architektur: Eine Reflexive Moderne*, Ostfildern-Ruit 2002, S. 16.

ны: прямым результатом этого была французская революция 1789 года. Но мы также замечаем наметившееся в середине XVIII века и очень медленно шедшее завоевание искусствами своей автономии. Так, например, Бодлер стал в стихах воспевать уродливое взамен бывшего прекрасного, живопись стала абстрактной и плоскостной и, наконец, в музыке была введена тоническая система. Искусство модерна открыло, что оно уже настолько свободно, что может отрицать само себя²⁹. Такое отрицание искусства в системе искусства двинуло в ход логику «превосхождения»: новое в искусстве стало отождествляться прежде всего с материальным прогрессом. Новое утверждалось на отрицании старых техник, выразительных систем и ремесленных навыков, что и привело в конечном следствии к таким антипроизведениям, как «4'33"» Дж. Кейджа, где полностью отрицается какая-либо выразительность художественного произведения; и принадлежность к миру искусства состоит вообще в отрицании всего западного понимания музыки.

После такого обзора проясняются некоторые параллели между эстетическим модерном и индустриальным модерном: в обоих случаях происходило завоевание функциональными системами автономии. Новая степень свободы, обретенная в Новое время, равно пригодилась обеим «модерностям», и она равно отразилась, хотя и разными способами, на истории искусства и на истории общества. Индустриальный модерн ввел себя, в русле своего собственного прогресса, в парадигму целевой рациональности и инструментального разума. Искусство нашло соответствие этому в логике материального прогресса, которая и позволила предпринимать самые смелые эксперименты эстетического модерна. Эксперимент с материалом во всем эстетическом модерне, с середины XIX века и до наших дней, является подлинным проводником всего нового в искусстве. Изобретение новых художественных текстов было подхвачено с тем же оптимизмом, который толкал и индустриальную модерность к постоянному покорению научно-технических новаций. Можно с полным правом сказать, что технологический прогресс тогда вылился в социальный прогресс. Ориентация на работу с материалом вообще характерна для современного искусства: она восторжествовала в Новое время и стала исключительно ценным ориентиром для рефлексивного модерна.

Искусство первого модерна в его историческом развитии можно уже отграничить как от искусства Нового времени, так и от искусства рефлексивной модерности. В эпоху Ренессанса искусство стало освобождаться от своего религиозного служения и широкими шагами пришло к автономии. Это сказалось прежде всего в том, что оно стало изменять себя своими собственными силами, изменять посредством новых стилистических поисков, которые пока еще осуществлялись под знаме-

²⁹ Harry Lehmann. *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*, München 2006, S. 181–188.

нем «прекрасного в искусстве». Внутриэстетические инновации влияли и на содержательные компоненты, что мы и видим в искусстве Нового времени: оно в первую очередь является репрезентацией, оно выражает господствующие представления о мире с помощью распространенного в данную конкретную эпоху стиля. Такая ориентация на *содержание* в эстетическом модерне обособляется от ориентации на материальную эстетику.

Логика материального прогресса затронула в первую очередь искусство классического модерна, достигнув в авангарде предельного радикализма, а в постмодерне отчасти сдав свои позиции, так как постмодерн требует обращаться к старым материалам искусства прошлого. Но тот иронический надлом, с которым постмодерн встречается традицию, тоже есть техническая инновация, позволяющая оспаривать авангардное искусство. Решающий вопрос здесь в том, означает ли очень ослабленная ориентация постмодерного искусства на материальную эстетику появление качественно новых эстетических ориентиров. Разрыв между эпохами первого и второго модерна в искусстве говорит о повороте к эстетике *содержательности* (Gehalt), а не содержания (Inhalt). Искусство рефлексивной модерности окончательно порывает с материальной эстетикой первого модерна и начинает всю ориентироваться на *содержательность*³⁰.

Само понятие содержательности, противопоставленной содержанию, требует определенных прояснений. Прежде всего оно отграничивает искусство от ориентации на содержание и не меньше от ориентации на материальную эстетику. Пока в искусстве господствует критерий передачи содержаний или материального прогресса, это понятие может определяться лишь негативно. Поэтому мы только скажем в первом приближении: различие между классическим и современным эстетическими ориентирами в искусстве рефлексивной модерности полностью преодолено благодаря радикально другому *контексту* искусства. Искусство уже невозможно определять с точки зрения материального прогресса, причем ирония истории в том, что самосознание художника никогда не было замкнуто на материальном прогрессе, а искало содержания как чего-то «другого». С исторической дистанции значение эстетического модерна для истории искусства видится только в имманентной дифференциации самого искусства. Искусство может использовать старые или новые медиумы, быть произведением или антипроизведением, открытым или закрытым произведением, иронически или серьезно относиться к традиционному языку форм — ни по одному из этих признаков мы не можем выстроить достаточное эстетическое суждение о ценности или неценности актуального искусства.

³⁰ См. о «повороте к содержательности в эстетике»: Harry Lehmann. Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne, in: *Musik & Ästhetik*, 10. Jg., Heft 38, Stuttgart 2006, S. 28–32.

Эстетический модерн с самого открытия искусством Нового времени своей собственной автономии стал создавать пространство собственной свободы, в котором он мог как угодно обходиться со своим материалом. На этом этапе эволюции искусство выиграло в том, что завоевало автономию по отношению к собственному материалу, собственной истории, собственным стилистическим находкам и собственному формальному новаторству. Раздался призыв: «Теперь все можно!» — и сразу пришлось по-новому ставить вопрос об эстетическом «зачем?».

Система искусства оказывается сегодня в таком же точно исходном состоянии, как и социальная система: состоянии радикальной протяженности, новой необозримости, неизбежно подрывающей всякую возможность решения. Если поместить перед глазами изменившиеся исходные положения современного искусства, сразу покажет себя разница между ориентацией на эстетическое *содержание* в Новое время и на эстетическую *содержательность* в наши дни. Всякое намеренное отношение искусства к миру теперь заменяет собой основополагающую непрерывность эстетического материала. Оно уже не может успокоиться ни на каком конкретном содержимом, что и определяло некогда все возможности новоевропейского искусства³¹. Передовое искусство сегодня часто выступает против завоеванной искусством модерна автономии и находит собственную свободу в необычных техниках композиции. Так как мы все время ведем речь об особом отношении к миру, то оно и *должно* уже само генерироваться в самих формах языка данного произведения искусства. Наша позиция состоит в том, что там, где достижения модерна действительно исчерпаны, уже невозможно брать априорно содержание из какого-либо материала искусства, но необходимо предоставить искусству новую степень свободы: сочетать (*amalgamieren*) *содержание* с эстетическим материалом, сливая их в едином медиуме эстетического опыта. Генерируемое в «материале» искусства «содержание» и есть эстетическая *содержательность* современного искусства.

Так как перед нами совершенно новая исходная ситуация, то мы должны привести по крайней мере три основания, почему искусство после постмодерна должно ориентироваться на эстетическую *содержательность*. Прежде всего, все время происходивший имманентный процесс дифференциации системы искусств достиг всем известного предела, так что порой даже громогласно заявляют, что наступил «конец искусства». Я пытаюсь доказать несколько другое: в эстетичес-

³¹ Критерием развлекательного искусства является то, что все его жанры были созданы еще в домодерном агрегатном состоянии, до дифференциации искусства по внутренним принципам, и именно потому, что потребители этого искусства приходят за некоторой эстетической достоверностью видения мира, чтобы с ней идентифицироваться.

ком модерне стремительно разошлись три неизбежных составляющих искусства: произведение, медиум и рефлексия³². Нельзя не замечать, что такая тяготящая всех нас автономия может быть реализована еще раз — история этой дифференциации будет повторена и вновь изображена в новых или, лучше сказать, новейших медиумах искусства. В этом смысле материально-эстетическая направленность искусства отслужила свое и уже не может быть гарантом новизны. Во-вторых, усиленная связь искусства с реальностью помогала ему разомкнуть свою непрерывность, наделяя искусство особой эстетической значимостью, которой оно уже, в силу некоторых условий рецепции, теперь не обладает. Так, недавние известные примеры жесткой политизации искусства могут быть рассмотрены с этой точки зрения эстетической коммуникабельности. Вполне прощупывающаяся в искусстве наших дней тенденция к фигуративности в живописи, к образности в музыке и к повествовательности в литературе говорит о стремлении к ясным и воспринимаемым формам, в которых и может выкристаллизоваться эстетическая содержательность, то есть можно говорить о подспудно нарастающем интересе к содержательности. В-третьих, само искусство должно вернуться к эстетике содержательности, если оно хочет выполнять ту важнейшую для всего мира функцию, которую и возложит на искусство общество рефлексивной модерности. В любом случае всему этому будут способствовать и институциональные перемены: искусство рефлексивного модерна для настоящей реализации своей важнейшей функции, функции раскрытия мира, нуждается в автономной критике искусства, обладающей достаточной институциональной и экономической независимостью, чтобы раскрывать в своих интерпретациях и передавать дискурсивно общественно значимую содержательность искусства. Тогда это будущее искусство вновь будет востребовано в культуре, давно превратившейся в медиакультуру³³.

Ориентация искусства рефлексивного модерна на эстетическую содержательность, как уже было сказано, не может ограничиваться каким-то одним стилем или какой-то одной техникой композиции. Напротив, она еще более, чем постмодерн, способствует переходу всей системы искусства в новое агрегатное состояние. Происходит ощутимое измерение ориентации в самой эстетике, поэтому могут появиться новые содержательные формы языка, в которых и можно будет разглядеть те эстетические образы (*Gestalte*), в которых уже могут потом кристаллизоваться важные для раскрытия мира эстетические содержа-

³² См. сведенную в таблицу теоретическую модель: Harry Lehmann. *Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne*, in: *Musik & Ästhetik*, 10. Jg., Heft 38, Stuttgart 2006, S. 10.

³³ См. главу «Критика и философия искусства» в: Harry Lehmann. *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*, München 2006, S. 99–105; а также раздел «Критика искусства» в: Harry Lehmann. *Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne*, in: *Musik & Ästhetik*, 10. Jg., Heft 38, Stuttgart 2006, S. 35–39.

ния. Образы аморфного, фрагментированного и деконструированного были негативными образами, а вовсе не негацией образов. Как видите, достаточно только немного изменить порядок следования категорий, чтобы получить совершенно другое представление о современном искусстве. Можно говорить о повороте эстетики к содержательности потому, что не конкретное содержание и не особый материал становятся решающим критерием новизны; напротив, попытки применять эти параметры к искусству могут сегодня говорить только о том, что это искусство неудачное. В наши дни нужно думать о другом — о программном создании искусства, причем программы могут заимствоваться как из эстетической традиции, так и из эстетического модерна. Эстетическая содержательность, из которой искусство теперь получает свое значение, качество, свой уровень, — это наиболее радикально прочерченная соединительная линия между двумя традиционно высочайшими ценностями искусства Нового времени и модерна: содержанием произведения и его материалом.

В завершение я могу пояснить эту «историческую тенденцию к эстетике содержательности» тремя примерами. Для таких композиторов, как Дьёрдь Куртаг, ориентация на эстетическую содержательность музыки очень важна. Это, конечно, связано было в первую очередь с его необходимостью социализации там, где еще нет ни одной автономной системы искусства и где непосредственное отношение искусства к миру все еще полностью встроено в самоочевидность жизненного мира. Но культурно предзаданную эстетику содержания Куртаг открыто и напрямую превращает в эстетику содержательности, на которую он ориентируется. Он, как аутсайдер-техник западного авангарда, сумел в свое время усвоить их, но с его внимательностью к каждой ноте, придал им поистине всеобщую выразительность. Подобное же сильнейшее стремление к выразительности в музыке можно увидеть и в таком крайне ориентированном на материал течении, как комплексизм («Новая сложность») в новой музыке, который в свою очередь наследует сериализму. Переусложненность этих композиций, их перцептивный избыток создают акустические кривые, и музыка на поверхности своего событийного потока, за которым не успевает человеческая способность к прослушиванию, вновь выстраивает вполне воспринимаемые образы: можно вспомнить здесь о выразительной силе партий флейты-пикколо и гобоя в «Ноктюрне одиночества» Клауса-Штефена Манкофа, когда инструмент уже вновь говорит со слушателем человеческим голосом. И наконец, можно отметить такое же развитие и в артистической биографии Гельмута Лакенманна, который все больше и больше отходит от своей изначальной установки, приходя к отказу (*Verweigerungshaltung*) от эстетического аппарата. Идея «структурного тембра» (*Strukturklang*)³⁴ вполне

³⁴ Ср.: Helmut Lachenmann. Klangtypen der Neuen Musik, in: Ders.: *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden 1996, S. 1–20.

уже осуществлена, например, в его третьем струнном квартете «Гридо», где уже можно говорить о вновь нарождающихся музыкальных образах.

Конечно, когда с самого начала композиторы ориентируются на эстетику содержательности, тогда эта эстетика и создает новую школу, что пока что возможно только на уровне индивидуального биографического развития: многие пути по-разному ведут к рефлексивному модерну. Решающим здесь является то, что передовое искусство преодолевает свой материальный фетишизм и что общество уже может рефлексировать о самом себе благодаря этому микрокосмическому прорыву. Таким образом, искусство рефлексивного модерна предьявляет происходящую сейчас рефлексивную модернизацию общества, провозглашает ее и одновременно на нее ссылается.

Перевод с немецкого Александра Маркова