

К проблеме «возможности» коммуникации в сфере «современного искусства»

Принимая во внимание широту предложенного для дискуссии поля¹, в данной работе я ограничусь областью искусства и вопросами коммуникации внутри этой области.

Уже из самого названия конференции следует, что *существуют* определенные типы и виды коммуникации в области искусства. Очевидно также, что такая постановка вопроса предполагает, с одной стороны, что коммуникация не только существует, но и не является проблематичной; а с другой, что и современное искусство существует, и это существование имеет невызывающие сомнения облики, при этом сам факт существования искусства также не является спорным.

Парадокс многих современных дискуссий заключается в следующем: то, что кажется определенным и ясным и с чем мы, не сомневаясь, соглашаемся, поскольку предполагаем, что это - бесспорно, становится тем, что должно быть тематизировано и рассмотрено до начала дальнейшего разговора, который является ничем иным, как перечислением определенных положений, с которым большинство участников заранее согласна. Вот почему мне кажется неконструктивным некритически относиться к предположению о том, что современное искусство существует в некоем своем «вечном» облике, как и к предположению, о возможности коммуникации в современном искусстве: в этом случае любое дальнейшее рассмотрение вопроса уже заранее определено и лишается продуктивного смысла.

Критическое отношение к обозначенной проблеме коммуникации в области искусства неизбежно влечет за собой вопрос, который, с моей точки зрения, должен был бы предшествовать ей, а именно: *возможна ли вообще коммуникация внутри современного искусства?*

Прежде чем подойти к ответу, мне бы хотелось определить свою общую позицию по отношению к современному искусству и коммуникации: я глубоко убежден, что современное искусство изжило себя (не существует); коммуникация – если не принимать во внимание коммуникацию плана «почта-телеграф-телефон-интернет» - вызывает сомнение; и, наконец, и коммуникация в искусстве невозможна. Подобная точка зрения, безусловно, может вызвать несогласие, и чтобы его предупредить, необходимо сделать соответствующие пояснения. Свойством человеческого духа, особенно его «естественной установки», опирающегося на здравый разум, является способность воспринимать непосредственную данность как нечто ясное и совершенно проблематичное. Только в мире,

¹ Коммуникации в искусстве и науке.

изменившем свои привычные очертания и формы, дух начинает видеть то, что было скрыто от него, наблюдать ранее скрытое, находящееся с другой стороны мира непосредственных вещей, недоступное прежде для наблюдения, а то, что когда-то само собою разумелось, воспринимать в его проблематичности и неясности.

Все сказанное относится и к вопросу о понятиях, с которыми мы встречаемся в тот момент, когда еще не видим их роли в акте мышления. С одной стороны, как указывает Ойген Финк², существуют «тематические» понятия, указывающие нам на содержание мысли, а с другой, мы имеем дело с «оперативными» понятиями, с помощью которых разъясняется содержание и смысл «тематических». Поэтому в начале любого разговора необходимо договориться об основных понятиях и терминах, их содержании и способах использования. Это не всегда бывает легко, если иметь в виду, что понятия и термины в течение истории получают все новые и новые значения, накладывающиеся на первоначальный смысловой слой.

Таким образом, сначала необходимо определить содержание понятий «коммуникация» и «искусство», а затем рассмотреть возможности коммуникации и искусства в настоящее время.

1.

Весьма широко распространено мнение, что коммуникация, происходя из слова *communis*, указывает на некую общность одного индивида с неким другим и что коммуникация подразумевает перенос информации с целью сообщить некому другому определенный смысловой комплекс. Здесь отражается и подчеркивается интересубъективный смысл коммуникации. Считается также, что коммуникация, в сущности, «общение информацией». Все это было бы прекрасно, если бы соответствовало действительности. Подобное понимание коммуникации слишком просто, слишком однозначно, для того чтобы быть удовлетворяющим ответом на вопрос о том, что такое коммуникация. Непосредственная причина неудовлетворительности такого подхода заключается в предположении, что «всегда есть люди, индивидуумы, субъекты, которые действуют, и, соответственно, вступают в коммуникацию»³; возражая против этого, немецкий социолог Н. Луман указывает, что «только коммуникация может осуществлять коммуникацию и что лишь в такой сети коммуникации производится то, что мы понимаем под «действием»⁴.

² Fink, E., Operative Begriffe in Husserls Phänomenologie // Fink, E., Nähe und Distanz, Alber, Freiburg/München 1976, S. 180-204.

³ Луман Н. Что такое коммуникация? // Электронный ресурс: Социологический факультет Санкт-Петербургского университета. - Режим доступа: http://www.soc.pu.ru/publications/pts/luman_3.shtml

⁴ Луман Н. Что такое коммуникация? // Электронный ресурс: Социологический факультет Санкт-Петербургского университета. - Режим доступа: http://www.soc.pu.ru/publications/pts/luman_3.shtml

Сама *коммуникация*, как отмечает Н. Луман, «осуществляется посредством трех различных селекций, а именно: селекции информации, селекции сообщения этой информации и селективного понимания или непонимания этого сообщения и его информации»⁵; что значит, что коммуникация имеет три элемента: информацию, сообщение и понимание.

Попытаемся применить мысль немецкого социолога к ситуации, в которой находится современное искусство. Начнем с того, что из современного искусства к нам не доходит никакая информация. Весьма проблематичным является и вопрос, каковы субъекты коммуникации, элементы, с помощью действий которых она осуществляется? В нашем случае этими элементами могли бы быть: а) художественные произведения и б) субъекты художественного процесса (художники, музыканты и т.п.), но только при условии, что под искусством мы понимаем и саму художественную деятельность, а не ее продукт.

В этом случае коммуникация могла осуществляться между а) самими художественными произведениями, б) художниками, в) художниками и художественными произведениями; кроме того, речь может идти о коммуникации художника с самим собой, как и о коммуникации художественного произведения с самим собой. Однако, согласно позиции Н. Лумана, «система коммуникации является полностью закрытой системой, которая сама производит компоненты, из которых она состоит. В этом смысле система коммуникации является аутопойэтической системой, так что все, что выступает для системы в качестве единства, производится и воспроизводится системой»⁶. Если мы принимаем эту точку зрения, если мы готовы не оспаривать право на внутреннюю игру элементами коммуникации, с одной стороны, а с другой, игру видим как самопродукцию, при которой коммуникация происходит из нее самой (предполагая предшествующие встречи ее основных элементов), тогда необходимо ответить на несколько предварительных вопросов, касающихся самого искусства.

2.

Уже давно не вызывает споров утверждение, что термин «искусство» - это «открытое» понятие, при этом «открытость» рассматривается как способность искусства обогащаться новыми и новыми художественными произведениями, приходящими из будущего. Такой подход широко распространился в середине XX века с целью присоединить к искусству ранних времен и те произведения, которые долгое время воспринимались как проявление анти-искусства. Однако обманчивость данной стратегии не сразу оказалась очевидной. Произведения, которые стали вводиться в мир искусства и провозглашаться художественными, страдали одним существенным недостатком, преодолеть который они не могли. Этим недостат-

⁵ Там же.

⁶ Там же.

ком было отсутствие духа. С окончанием эпохи искусства, предшествующей искусству модерна (до романтизма), окончилась эпоха экзистенции духа в искусстве. Дух удалился из мира. Мир превратился в пустыню, идеальное пространство, захваченное позднее постмодернизмом. Современное искусство стало стерильным, свободным от присутствия духа. Оно утратило трехмерность, превратившись в двухмерную структуру, в которой материя или формируется человеческими ошибками, или расчленяется на перформансы, или скрепляется в бездарные инсталляции.

В связи с этим возникает *несколько вопросов*: о каких художественных произведениях сегодня может идти речь? О классических (традиционных) или о «современных художественных произведениях»? Если мы говорим о последних, то предварительно необходимо ответить и на другой вопрос: являются ли эти произведения все еще художественными или уже нет? О каких художниках вообще можно говорить сегодня? Имеем ли мы в виду художников в том смысле, в котором их трактует традиционное искусство, или речь идет о современном художнике? Если речь идет о вторых, необходимо понять, в какой мере они сами видят себя художниками в традиционном смысле слова, а в какой - представителями совершенно новой парадигмы, которая в значительной мере находится по ту сторону искусства и традиционных художественных определений.

Большая часть произведений «современного искусства» является прямой противоположностью тем художественным произведениям, которые им предшествовали и которые создавали художественную традицию. Произведения «современного искусства» в такой степени являются не произведениями по сравнению с художественными произведениями в традиционном смысле, что создают некий совершенно новый мир, который больше не имеет никакой непосредственной связи с традицией. И уже на этом уровне не может быть никакой коммуникации между «новыми» и «старыми» произведениями искусства.

Если мы обратимся к «современной музыке», которую многие теоретики музыки, в том числе и Ю.Н. Холопов, рассматривали и рассматривают как другую парадигму, то столкнемся со множеством открытых вопросов. Здесь уже не только невозможно говорить о художественных произведениях в смысле «опуса», поскольку самым ходовым термином стал «проект», здесь речь вообще не может идти о музыке. Основное противоречие заключается в том, что все эти «произведения», а, в сущности, «проекты», являются не музыкой, а последствием экспериментирования со звуком. Терминологическая путаница возникла вследствие того, что в самом начале нового подхода к игре в звуки и со звуками не было найдено адекватное понятие для дефиниции нового явления, и по инерции продол-

жилося использование слова «музыка» для обозначения того, что с Музыкой не имело никакой связи⁷.

Ситуация в изобразительном искусстве практически идентична. Студенты, закончившие художественные учебные заведения, где должны были бы получить необходимое художественное образование и приобрести профессиональные навыки, занимаются чем-то, что не имеет точек соприкосновения с искусством. Мы видим столь радикальный разрыв с традицией, что ни о какой коммуникации с великими произведениями прошлого не может быть и речи. Это проявляется и в том случае, когда молодые «художники» предпринимают попытки вступить в иронические отношения со своими предшественниками, подчеркивая свою принадлежность постмодернизму: именно в эти моменты не-духовность «современного художника» раскрывается в полной мере. «Современный художник» лишен духа, который украшал и вдохновлял художников классической эпохи. Но отсутствие духа является не только последствием ошибочно выбранного жизненного определения; дух и сам устранился из мира искусства и где-то, в некой *утопии*, сам себе бормочет о своей ненужности.

Таким образом мы приходим к ситуации, когда, анализируя абсолютно непроблематичное название, мы открываем множество вопросов, составляющих предмет споров эстетиков на протяжении последних пятидесяти лет и так и не получивших однозначных ответов. Причина отсутствия ответов лежит в том, что последние полстолетия прошли под знаком постмодернизма, переводившего все важнейшие вопросы в плоскость «относительности» и широкого выбора многозначных ответов. Постмодернизм стал прошлым... но негативные последствия его воздействия ощущаются и сегодня; прежде всего, речь идет о том, какой путь в своей деградации прошла идея художественного произведения и искусства этого времени в целом и насколько были релятивизированы веками создававшиеся и сохранявшиеся художественные ценности.

3.

Основная проблема, которую мы рассматриваем, могла бы быть конкретизирована и сформулирована и следующим образом: каково сегодняшнее состояние искусства, художественной деятельности, художественных произведений и самих художников? В какой мере художественные произведения оказывают воздействие на публику? В какой мере художественные произведения определенного автора вдохновляют других художников, музыкантов, артистов, литераторов? В какой мере жизнь людей искусства носит творческий характер? В какой мере люди искусства вообще готовы к какой бы то ни было форме коммуникации? В какой мере

⁷ См. об этом более подробно в: Uzelac, M.: *Filozofija muzike*, Stylos, Novi Sad 2007; Uzelac, M.: *Horor musicae vacui* (Requiem za muziku i muzičare XX veka), Veris, Novi Sad 2006.

художники хотят вступать в коммуникацию с коллегами по цеху, с публикой, с произведениями других представителей сферы искусства.

То, что сейчас происходит в области, которую традиционалисты называли бы миром искусства, несмотря на сложность отношений, которые в ней устанавливаются и постоянно пересматриваются, не имеет общественного значения, подобного наблюдавшемуся в более ранние эпохи или даже во времена всего лишь полувековой давности. Вследствие глубоких изменений, охвативших основы повседневной жизни и сформировавших новую систему ценностей, в которой художественная деятельность занимает маргинальную позицию, художественные произведения из всей ценностной системы сохранили главным образом экономическую ценность. Но речь здесь идет преимущественно о художественных произведениях предыдущих художественных эпох, чья возрастающая ценность пропорциональна уменьшению их количества. Потребность в новых произведениях искусства, чья ценность имеет весьма неопределенный характер, сильно упала. Люди искусства остались предоставленными самим себе, а коммуникация между ними в значительной мере стала излишней, поскольку потеряла какую бы то ни было утилитарную цель.

Произведения искусства больше не оказывают влияние на публику. Современная публика в массе своей уже не способна подняться над прагматическим уровнем в область духовного. В этом смысле большинство наших современников еще может понять разницу между материальным и формальным слоем произведения искусства, но не возвыситься до духовного⁸. В ситуации, характерной для XX столетия, публика осталась предоставленной искусству модернизма, отличительной чертой которого является отсутствие духовного слоя. В сущности, если отвлечься от использованной терминологии, эстетическая позиция Николая Гартмана представляет именно двухслойную структуру произведения и тем самым подготавливает пространство для прихода искусства постмодерна и дает алиби развитому искусству модерна. Защиту духовной составляющей произведения искусства мы находим в работах Ивана Ильина⁹.

Между тем, в нашем обществе, детерминированном тотальной властью цифровых технологий, духовный слой в искусстве сознательно отсекается и отбрасывается, подменяясь отсутствием творческого воображения и апологией усредненности и варварской необразованности, которые все больше доминируют в сфере масс-медиа и пространстве Интернета.

Поскольку произведения, созданные в рамках классических традиций, утратили свое значение и способность воздействия, то главное место в искусстве занимают произведения наших современников, которые име-

⁸ Более подробно см.: О tome opširnije u mojoj knjizi: Uzelac, M.: *Disipativna estetika*. Prvi uvod u postklasičnu estetiku, Novi Sad, Veris, 2006.

⁹ Анализ позиции И. Ильина также находится в: Uzelac, M.: *Disipativna estetika*. Prvi uvod u postklasičnu estetiku, Novi Sad, Veris, 2006.

ют смысл только для самих авторов и представляют интерес для крайне узкого круга лиц. Содержательная мизерность и стерильность современных художественных произведений прикрывается широкими рекламными кампаниями и промоциями, включая и самопромоции, которые становятся все более агрессивными и навязчивыми и, как правило, являются показателем вопиющей неталантливости автора. Характерным для современного состояния искусства является и обилие неясных или размытых понятий и терминов, которыми описывается сам художественный процесс и его результаты.

Когда-то теоретики искусства (Г. Маркузе, Т. Адорно и др.) полагали, что в будущем человечество будет строить свою жизнь на художественных принципах, жить творчески и духовно, однако их будущее, став нашим настоящим, со всей очевидностью доказывает, что такая жизнь несвойственна и самим людям искусства, а уж тем более «просвещенной» публике. Сегодня даже те, кто еще пытается создавать художественные произведения, и сами не видят смысл жизни в искусстве, и, в сущности, занятие искусством чаще всего становится замаскированным бегством от реальности в свой собственный невротический мир или способом слиться с меркантильностью обыденности.

Из сказанного ясно вытекает ответ на наш главный вопрос. Между представителями мира искусства нет коммуникации, поскольку в ней нет никакой реальной необходимости. Все попытки современных людей искусства защитить и возвысить искусство лишены искренности. А там, где нет истины, нет необходимости и в коммуникации, которая в этом случае может свестись к самоосвещению собственной позиции, погрязшей во лжи. Ни один художник не хотел бы ничего подобного, поскольку для многих из них самообман дороже готовности взять на себя хотя бы частичку ответственности. А неспособность взять на себя ответственность перед искусством и перед самим собой, согласие с точкой зрения, что в искусстве любое «произведение» имеет право на жизнь, и все в нем одинаково ценно – есть сущность и бытие так называемого искусства постмодернизма.

Художественная публика (за исключением незначительной группы пресыщенных субъектов, для которых понимание искусства все еще представляется средством для продвижения по социальной лестнице¹⁰) сегодня тоже отошла в прошлое. Для нее просто не стало места в современном искусстве. Старое искусство утратило свою ауру и сияние, которыми пленяла своих современников, а «новое» искусство никогда этой аурой не обладало. Современную художественную публику составляют «новые представители высших общественных слоев», зачастую лишенные вкуса и хорошего образования, но обладающие одним преимуществом - способно-

¹⁰ См. работу М. Дюффрена, опубликованную в 1974 г., «Art et politique».

стью купить дорогие концертные или театральные билеты. В большинстве случаев эти билеты – вовсе не пропуск в мир искусства, это возможность войти в мир «вокруг искусства»: в мир фойе, кафе и празных разговоров. Коммуникация, осуществляемая внутри этой группы, не имеет точек соприкосновения с искусством.

Состояние, в котором сегодня находятся как процесс создания художественного продукта, так и сознание и самосознание человека искусства, в значительной мере обусловлено художественной критикой. И хотя художественная критика лишилась своего прежнего влияния – во многом по собственной вине – она и далее остается одним из факторов невозможности коммуникации. Если в середине XVIII века художественная критика возникла с намерением приблизить художественное произведение к публике, сегодня она (критика) превратилась в самоцель и в своей самовлюбленности, опираясь на внехудожественные ценности, свелась к дешевой пропаганде произведений искусства и художников, выбранных по субъективным, нехудожественным критериям. Художественная критика перестала быть внутренней совестью искусства и поддержкой человеку искусства, превратившись в злокачественное образование на хрупком и израненном теле искусства.

4.

Способно ли сегодняшнее искусство бросить вызов индивиду и обществу? Может ли искусство сегодня, во времена своего самого глубокого кризиса и абсолютной невостребованности, быть актуальным, вызывать потребность в дискуссии, дать импульс вдохновению, способному создать нечто совершенно новое, до той меры, что лишь будущее сможет увидеть в нем значительное произведение искусства?

Эти вопросы в их вопиющей и отчаянной прозрачности необходимо оставить открытыми.