

ЕЛЕНА БОГАТЫРЁВА¹

ЭСТЕТИКА ПОСЛЕ ДИСКУССИЙ О МОДЕРНЕ И ПОСТМОДЕРНЕ

Абстракт

Итоги дискуссий о модерне и постмодерне и их следствия для современной эстетики рассматриваются в статье на материале трудов немецкоязычных философов — Ю. Хабермаса, А. Вельмера, Г Клотца, В. Вельша.

Ключевые слова

Эстетика XX в., модерн, модернизм, постмодернизм, модернистское искусство.

Последней интеллектуальной дискуссией XX в., затронувшей практически весь академический мир, оказалась дискуссия о модерне и постмодерне. Для эстетики она имела принципиальное значение уже потому, что отправной точкой дебатов послужили изменения в мире искусства. Ряд явлений художественной жизни был воспринят представителями разных гуманитарных дисциплин — от искусствове-

¹ Елен Богатырёва — профессор, доктор философских наук, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение ДПО «Академия медиаиндустрии», Москва, Россия, проректор по учебно-методической работе

дов до социологов и политологов — в качестве оснований для выводов о становлении предположительно новой социокультурной ситуации. Все участники дискуссии (не только представители эстетики, но и социологи, политологи, специалисты в области философии языка, логики и социальной философии) включились в обсуждение эстетических вопросов. Территория эстетики вдруг оказалась в центре внимания представителей всех философских дисциплин. Какие проблемы рассматривались в ходе этих дискуссий, и какие ожидания связывались при этом с эстетикой?

Центральными в контексте обсуждений модерна-постмодерна (модернизма-постмодернизма) являлись три, связанные между собой, темы. Первая — это роль искусства как института в новой социокультурной реальности. Вторая — роль новых медиа как явления, определившего облик современного мира. И третья — проблематика культурного многообразия, интенсификация культурных взаимодействий как одно из определений и проявлений новой культурной ситуации. Многие актуальные ныне направления исследований могут быть рассмотрены как ответвления этой дискуссии (например, постколониальные исследования, медиаисследования и др.).

Дискуссия предполагала обсуждение перспектив будущего мирового развития в более-менее понятных координатах. Настоящее, превращающееся на наших глазах в прошлое, рассматривалось как «модерн». Настоящее, уходящее в будущее, представлялось с приставкой «пост-». Этот период с приставкой «пост-» рассматривался как результат перехода, «транзита» в некоторое новое состояние, к новой культурной ситуации с неопределёнными пока характеристиками. Дискуссия объединила всё интернациональное сообщество интеллектуалов. В качестве теоретиков постмодерна выступили известные философы Жан-Франсуа Лиотар, Жак Деррида, Жан Бодрийар и другие. Идею незавершённого модерна решили отстаивать

не менее известные мыслители: Юрген Хабермас, проследивший историко-философский путь, который привёл «философский дискурс модерна» [Habermas, 1985] к «новой неясности»¹, Альбрехт Вельмер [Wellmer, 1985; Wellmer, 1994] и другие. В ответ на критику философии модерна Ю. Хабермас предпринимает экскурс в историю философии, чтобы разобраться, в какой момент «философский дискурс модерна» дал «сбой». По прошествии времени в качестве одного из свидетельств существовавшей дискуссии воспринимается сборник «Пути из модерна» [Wege aus der Moderne, 1994], вышедший под редакцией философа Вольфганга Вельша, исследователя и сторонника постмодерна. Слово «путь» в названии сборника удачно передаёт представление о транзите, о путешествии и даже приключении, каким представлялся переживаемый ход событий. Понятие «переходности» особенно укоренилось в искусствоведческих работах, наряду с представлением об исчерпанности модернизма. Это двойственное представление включало в себя момент ожидания — ожидания новых идей, которые должны были появиться вслед за ремейками и цитированием. Предполагалось, что эстетика способна их предвосхитить, обнаружить, проявить процесс их возникновения.

Несмотря на то, что проблематика модерна и постмодерна уже может рассматриваться как факт *истории* философии и эстетики, дискуссия осталась незавершённой. Её итоги так и не были подведены. Открытыми остались вопросы о соотношении понятий *модерн/модернизм* и *постмодерн/постмодернизм*: их часто употребляют как синонимы, но по содержанию они не совпадают. Нет определённого представления о том, пригодны ли вообще рассматриваемые

¹ «Новая неясность» («die neue Unübersichtlichkeit») — термин Ю. Хабермаса [Habermas J., 1985b].

мые понятия для описания современной ситуации [Богатырёва, 2009]. Их продолжают повторять как нечто, всем известное, хотя подразумевают под ними всякий раз разное. В современной публицистике и философской литературе встречаются суждения о том, что переживаемая ситуация здесь и сейчас — это эпоха постмодерна и мнения, согласно которым постмодерн исчерпался. Открытыми остались и вопросы о том, какая роль в процессе предполагаемого «транзита» к будущему с приставкой «пост-» отводилась *искусству*, и в чём состоят итоги прошедших дискуссий для *эстетики*.

Чёткого и однозначного различения «модерна»/«модернизма» и «постмодерна»/«постмодернизма» в контексте дискуссии проведено не было. Часто это различие подразумевалось. Основных версий употребления рассматриваемых понятий было две: согласно первой, «модерн» и «модернизм» («постмодерн» и «постмодернизм») воспринимаются как синонимы, согласно второй, между модерном в искусстве и модерном в более широком социокультурном контексте существует отношение *подобия*. Представление об определённой корреляции между новациями в сфере искусства и трансформациями социокультурного контекста присутствовало в дискуссиях философов и социологов уже в 1970-1980-е г.г.¹ Строго говоря, это представление восходит к трудам Макса Вебера, рассматривавшего искусство и его институты в качестве признаков общества нового типа, формирующегося в Европе (и более широко — на Западе) в Новое время. В известной речи-статье «Модерн — незавершённый проект»² Юр-

¹ См., например, работы немецких философов, обсуждавших эту проблему [Habermas, 1985; Habermas, 1994; Habermas, 1994b; Wellmer, 1985; Wellmer, 1985b; Wellmer, 1994; Welsch 1987; Welsch, 1993; Welsch, 1996].

ген Хабермас, полемизируя с социологом Дэниелом Беллом, рассматривает логику критиков *модерна*, которые обосновывали свои претензии ссылками на просчёты художественного *модернизма*. То есть модернизму в искусстве предъявлялся счёт за предполагаемое влияние на пересмотр ценностей повседневной жизни. А констатации заката модернизма интерпретировались как свидетельство истощенности культуры модерна в целом.

В работах Хабермаса присутствуют термины «модерн» («die Moderne») и «модернизм» («der Modernismus»), последний встречается реже. Употребления слов «модерн» и «модернизм» в большинстве случаев призвано разграничить социокультурный и эстетический аспект явлений. Движение от художественного модерна к постмодерну в интерпретации Хабермаса предстаёт как поиск пути разрешения противоречий более широкого социокультурного контекста. Правда, для обозначения художественного феномена чаще используется словосочетание «искусство модерна» («die Kunst der Moderne», «die moderne Kunst») в значении «модернистское искусство», «искусство модернизма», а также «архитектура модерна» («die Architektur der Moderne», «die moderne Architektur») в значении «архитектура модернизма», «модернистская архитектура». В статье-речи о «незавершённом модерне» Хабермас ссылается на Теодора Адорно, выступавшего против «различения модерна и модернизма» [Habermas, 1994: 179], при этом оба понятия приобретают дополнительные смысловые оттенки: одно наделяется значением объективности, другое — субъективности. Хабермас оговаривает, что Адорно связывал начало модерна с серединой XIX в., то есть понимал его прежде всего в перспективе модернизма. В этой же ста-

² Речь Хабермаса, произнесённая в 1980 г., не раз переиздавалась [Habermas, 1994; Хабермас, 1992].

тье Хабермас говорит о том, что мировоззрение эстетического модерна простирается и на авангардистские течения начала XX в., то есть модерн как бы преломляется в художественном модернизме. Когда слово «модерн» («modern») употребляется как прилагательное, то его перевод словом «современный» или «модерный» зависит от контекста. В монографии «Философский дискурс модерна» Хабермас употребляет слово «модернизм» в значении художественного феномена начала XX в. и разделяет области определения понятий «модерн» и «модернизм» [Habermas, 1985: 7], подразумевая в первом случае «философский дискурс», во втором — «эстетический» феномен. Но строгого разграничения философско-социологического и художественного аспектов названное словоупотребление у Хабермаса не предполагает. В этой же работе сформулирован тезис о том, что проблема обоснования такого феномена, как модерн, на собственной основе, исходя из себя самого была осознана прежде всего в области эстетической критики. [Habermas, 1985: 16].

В некоторых случаях понятия «модернизм» и «постмодернизм» используются как указание на определённый контекст их функционирования. Так, например, в статье Хабермаса об архитектуре [Habermas, 1994b] понятие «постмодернизм» употребляется в далёком от искусства контексте — как характеристика определённых умонастроений, двух политических позиций («неоконсерваторов» и «критиков роста»), которые, по словам Хабермаса, «завладели выражением „постмодернизм“» в 1970-е г.г. [Habermas, 1994b: 110].

В целом между модерном в искусстве и модерном в более широком социокультурном контексте, как можно заключить из рассуждений Хабермаса, а также Вельмера, существует отношение подобия. Следуя этой логике, «искусство модерна» («die Kunst der Moderne», «die moderne Kunst»), под которым подразумевается прежде всего модернистское искусство, яв-

ляется проявлением «модерна» в более широком контексте, несмотря на то, что эти понятия охватывают явления, не полностью пересекающиеся во времени.

В русскоязычной профессиональной литературе самостоятельной проблемой являлась проблема перевода понятий «модерн», «модернизм» («die Moderne», «modernus», «modernity», «modernité» «modernismus») и «постмодерн», «постмодернизм» («die Postmodern», «postmodern», «postmodernismus») с целью уточнения их содержания и определения обозначаемых ими явлений. [Автономова, 1993; Иноземцев, 1998; Мотрошилова, 1999; Постмодернизм и культура, 1993]. Понятие «постмодернизм» в наших дискуссиях начала 1990-х гг. чаще понималось как эстетический феномен, а термины «модерн» и «модернизм» (как и «постмодерн» и «постмодернизм») употреблялись в основном как синонимы. Такое же использование понятий характерно и для вышедших в середине и во второй половине 1990-х гг. монографических исследований постмодернизма. [Ильин, 1998; Маньковская, 1999].

Различение понятий «модерн» и «модернизм» («постмодерн» и «постмодернизм») представляется продуктивным как с точки зрения хронологии, так и с точки зрения семантики. «Модерн» обозначает социокультурный феномен, «модернизм» — явление в искусстве. То же относится и к понятиям «постмодерн» и «постмодернизм». По известному выражению Хабермаса, «проект модерна» сформулирован в XVIII в. философами Просвещения [Хабермас, 1994: 184] и включает в себе «интенции Просвещения», ставшие принципами культуры модерна. То есть начало эпохи связано не столько с хронологическим Новым временем, сколько с эпохой Просвещения. По одним оценкам, эпоха модерна продолжается, по другим — она уже в прошлом.

Понятие «модернизм» целесообразно связывать с явлениями искусства, оно обозначает более узкий с точки зрения хронологии период, начало которого приходится

на последнюю треть XIX в. В эстетике и искусствознании этот период называют «парадигмой искусства первой половины XX в.» с характерным для неё множеством сосуществующих художественных течений, декларирующих отказ от принципа «подражания природе», подчёркивающих ориентированность на новизну и оригинальность и переносящих акцент с объекта изображения на процесс восприятия. Ещё более существенным для нас является то обстоятельство, что модерн и модернизм связывает некоторое общее основание: модернизм оказывается своего рода мостиком в будущее с приставкой «пост-».

Логика, согласно которой основанием для дискуссий о координатах новой социокультурной ситуации послужил ряд событий в искусстве, вполне понятна. Эпоха европейского Нового времени начиналась с изменений в искусстве, которые получили название Возрождения (Ренессанса). В конце XX в. подобных изменений, очевидно, не произошло. Новаии в искусстве, обозначенные термином «постмодернизм», не являлись выходом за границы модернизма. От эстетики ожидали предвосхищения определённости, она должна была высветить характер и вектор «перехода». Иногда эти ожидания были явно завышены. Тем не менее, эстетика рубежа XX-XXI в.в. зафиксировала и проанализировала итоги развития модернизма, влияние новых медиа и проблематики культурного многообразия на художественную практику и эстетическое восприятие. Показательно, что представители разных взглядов в споре о модерне и постмодерне обнаружили во многом схожие мнения относительно роли современной эстетики. Схожие в том смысле, что эстетика на новом этапе рассматривается в качестве средства разрешения кризисной ситуации, она часто возвращается к исследованиям чувственного познания, эстетического восприятия и влияния на него новых коммуникационных технологий.

Одна из самых масштабных программ преобразования

эстетики в ведущую философскую дисциплину содержится в работах Вольфганга Вельша, прочившего эстетике ведущую роль в становлении новой культурной парадигмы. Её новизна связывалась с переходом от «разделительного мышления» к «трансверсальному разуму». Понятием «трансверсальный разум» Вельш обозначил тип мышления, объединяющего различные формы рациональности и обеспечивающего переходы между ними. [Welsch, 1996b]. На обложку книги Вельша «Переходы границы эстетики» [Welsch, 1996] вынесена цитата: «Эстетика, некогда эксклюзивная специальная дисциплина, в конце XX столетия повышается в чине до универсальной философии» [Welsch, 1996].

Новую роль эстетика обретает в эстетизированном постмодерном мире, «перегруженном», по словам Вельша, эстетическими знаками. В результате «мир становится переживаемым пространством» [Welsch, 1996: 10]. Актуальность эстетического объясняется эстетизацией и «медиализацией» действительности, которая, благодаря новым технологиям, превращается в сконструированную реальность: «Чтобы понять такую действительность, требуется как раз эстетическое мышление. В этом следует видеть причину его нынешнего огромного значения в философии и усиливающегося спроса на него также во внеакадемической среде» [Welsch, 1993: 57]. Что значит «эстетическое мышление»? С одной стороны, Вельш не говорит об отказе от рациональности, с другой — отмечает, что для понимания современной действительности «понятийного мышления недостаточно»: «Сегодняшняя действительность уже существенно сконструирована посредством процессов восприятия, прежде всего посредством процессов медиального восприятия» [Welsch, 1993: 57].

Правда, оборотной стороной эстетизации общественных пространств является ощущение однообразия, монотонности, и как следствие, невосприимчивости. Для обозначения этого феномена Вельш предлагает термин «анестетика»

(«Anästhetik»)¹, поясняя, что речь идёт не об анти-эстетике, а об «элементарном слое» восприятия, о «состоянии, где элементарное условие эстетического — способность чувствовать — отменено» [Welsch, 1993: 10]. Предвосхищая возможные вопросы, Вельш замечает: «Попытка ожидать критики эстетизирования именно от эстетики кажется с самого начала парадоксальной» [Welsch, 1996: 44].

В Новое время — а это традиционная точка отсчёта в ходе дискуссий — происходит разрыв объективного и субъективного. Объективное начинают связывать с наукой, а субъективное — с восприятием, которое оказывается «медиумом» субъективности. Из этой зависимости в XVIII в. и возникает новая дисциплина — эстетика как наука о чувственном познании. Чем отличается, по Вельшу, современная трактовка эстетики от её нововременного понимания? Современную эстетику Вельш называет «ферментом культуры». Согласно его определению, эстетика выступает «как тематизирование восприятий *любого вида*, как чувственных, так и духовных, как повседневных, так и утонченных, как относящихся к жизненному миру, так и художественных» [Welsch, 1993: 9 — 10]. Вопросы этики, эстетики и истины в трактовке Вельша взаимосвязаны. Он даже использует термин «эпистемологическое эстетизирование» и говорит о новом понимании эстетики как «эстетико-этики».

Эстетизированная культура восприимчива «к различиям и исключениям». Опосредованно происходит «перенос эстетической чувствительности на социальные вопросы посредством специфической аналогии отношений в искусстве с жизненными отношениями. Их общий знаменатель обозначен словом „плюрализм“» [Welsch, 1996: 58]. То есть Вельш проводит параллель между различными жизненными

¹ Анализ этого понятия содержится в рецензиях, напр.: [Beuth, 1991]

ми формами, образующими структуру модернизированного общества, и художественными направлениями, сосуществующими в культуре XX в. Выходит, что опыт модернистского искусства влияет на развитие чувственных способностей. Развитие способности восприятия и вообще чувственного познания, восхождение от ощущений к более высоким уровням восприятия, к чувству «чисто рефлексивного удовольствия или неудовольствия» — это процесс зарождения эстетики и «специфически эстетического чувства: вкуса» [Welsch, 1996: 111]. В пользу возрастания роли эстетики Вельш приводит также то обстоятельство, что ряд категорий, которые традиционно связывались со сферой эстетического, в последнее время стали относить к действительности в широком смысле: «Если раньше полагали, что эстетика имеет дело только со вторичными, дополнительными реальностями, то сегодня мы узнаём, что эстетическое относится уже к основному слою познания и действительности. (...) Поскольку нам стало ясно, что не только искусство, но и другие формы нашей деятельности, в том числе познание, обнаруживают порождающий характер, эти эстетические категории — такие категории, как видимость, гибкость, многообразие, бездонность или парение — стали основными категориями действительности» [Welsch, 1996: 52].

В качестве образца модернистского искусства сторонники незавершённого модерна рассматривают архитектуру функционализма. Ю. Хабермас фиксирует внимание на изменении функций модернистской архитектуры в социокультурном контексте. Распространение постмодернизма как художественного явления он объясняет поиском выхода из кризисной ситуации. Согласно его логике, постмодернистская архитектура появилась в ответ на проблемы, неразрешённые архитектурой функционализма — «колониализацию жизненного мира императивами ставших самостоятельными экономических и административных систем» [Habermas, 1994b: 120]. Искусство постмодернизма в различ-

ных его версиях не сглаживает и не преодолевает наметившиеся противоречия модерна, а стремится устранить «неуступчивые функционалистские принципы» и «вновь программно разделить форму и функцию» [Habermas, 1994b: 119].

Дискуссию о модерне и постмодерне А. Вельмер рассматривает как возможность скорректировать упрощённое представление о модерне, Просвещении и рационализме, а также о модернизме в искусстве (в основном — функционалистской архитектуре). Представление о том, что индустриальный прогресс можно «гуманизировать и приручить слабыми силами эстетического просвещения», Вельмер называет наивными. [Wellmer, 1994: 259] Об истинности искусства, по Вельмеру, можно говорить только метафорически, оно не может подменить в этой роли философию: «В художественном произведении истина проявляется чувственно; это составляет его преимущество перед дискурсивным познанием. Но как раз *поскольку* истина проявляется в художественном произведении чувственно, она также вновь завуалирована эстетическим опытом...». [Wellmer, 1985: 13] Эстетический опыт способствует развитию человеческих возможностей и способностей, прежде всего способности *восприятия*: «Искусство не только обнаруживает действительное, но также открывает глаза». [Wellmer, 1985: 34] Вельмер говорит о «расширении нашей воспринимающей, понятийной и коммуникативной способности как манифестации эстетического понимания» и о том, что искусство «расширяет границы смысла — сказанности и представляемости — и этим одновременно границы мира и границы субъекта». [Wellmer, 1985: 65, 66] То есть в интерпретации коммуникативного потенциала искусства Вельмер акцентирует внимание на развитии индивидуальных способностей человека, зрительного восприятия, культивировании творческих возможностей. Анализируя вопрос о познавательной миссии искусства у Т. Адорно, Вельмер формулирует заключение,

согласно которому «художественно прекрасное не ручается за целое разума, скорее разуму нужно искусство для его освещения...». [Wellmer, 1985: 43]

Общую логику концептуализации искусства в социокультурном контексте как у Хабермаса, так и у Вельмера можно представить как поиск такого вида искусства или направления в искусстве, которые служили бы развитию подлинной коммуникации, открывали бы возможности для эмансипации и способствовали снятию отчуждения.

Автор концепции «второго модерна» Генрих Клотц говорит о новом этапе «автономизации» искусства и о «старом» подходе к эстетике, связывающем её с искусством и сферой прекрасного. По его прогнозу, искусство конца XX столетия *возвращается* в свою «тихую гавань»: «Вряд ли стоит надеяться, что в последнюю декаду этого (...) столетия возможны выступления, которые могли бы вывести из сумеречно-меланхолического расположения духа и подарить искусствам новый авангард. Поэтому давайте бросим говорить о больших ожиданиях» [Klotz, 1996: 9]. И тем не менее, автор отмечает две новые тенденции. Во-первых, появляется новое художественное направление, которое связано с медиатехнологиями. Клотц усматривает здесь определённую параллель с авангардом начала века. Во-вторых, неожиданный расцвет абстрактного искусства — и это после того, как постмодернизм продемонстрировал возврат к новой фигуративности [Klotz, 1996; Klotz, 1994]. Причём, прогнозируемое в статье возвращение беспредметного искусства, по выводу Клотца, не является простым повторением, поскольку медиа-технологии влияют на конечный продукт. Поэтому в новой абстракции содержатся следы индивидуального почерка, элементы стихийности и строгость геометрических форм. Живопись на новом уровне будто бы вновь возвращается к классическому авангарду. Причём таким образом, «что формы модерна (...) стали элементарным языковым материалом, который далее можно развивать и варьировать

так, как формы греческой классики проявляются через столетия в каждой дефиниции стиля и как её базис» [Klotz, 1996: 15]. Эти новые тенденции в искусстве Клотц называет «вторым модерном»: «Новая абстракция являлась не рецидивом, но развитием и языком модерна, обогащённым субъективностью и вымыслом, „вторым модерном“» [Klotz, 1996: 16]. То есть «второй модерн» предстаёт как своего рода синтез, категория, «снимающая» односторонности классического модерна и стиля, названного постмодернизмом.

Модернизм, по выводу Клотца, открыл новый этап в искусстве, и последующие художественные стили будут развиваться уже на его основе. Аналогия с «формами греческой классики» позволяет заключить, что речь идёт не только о новом периоде в искусстве, но и возможном переходе к новым культурным парадигмам. Правда, употребляя термин «второй модерн», Клотц предлагает воспринимать его сдержанно и не связывать с ним надежд на объяснение общественной ситуации в целом — как это было в случае с постмодернизмом.

Если в начале века эстетика и философия искусства были ориентированы главным образом на новые направления в изобразительном искусстве и кинематограф, то сейчас материалом для неё всё чаще выступают новые технологии коммуникации и связанные с ними виды искусства. Эстетика становится технически ориентированной, углубляется в исследование проблем электронных носителей коммуникации и их влияния на восприятие. Актуализировалось разделение на эстетические исследования (исследования чувственного познания, эстетического восприятия, влияния на восприятие новых коммуникационных технологий) и философию искусства (в ведении которой — прогнозы в области современного искусства и характера его динамики).

Влияние эстетических теорий начала века на современную эстетику и философию искусства проявляется в подхо-

дах к обоснованию современной художественной практики (которая во многом продолжает развиваться в рамках художественных идей начала века), в неослабевающем интересе к проблемам восприятия и его обусловленности, в представлении о непосредственной зависимости художественных процессов от технических нововведений. Антрополого-эстетические исследования и прогнозы в области развития собственно искусства — эти два блока вопросов служат основанием для становления новых направлений в современной эстетике и философии искусства. Можно предположить возникновение в ближайшем будущем на их основе новых теоретических концепций.

ЛИТЕРАТУРА

Автономова, Н.С. (1993): Возвращаясь к азам // Вопросы философии. 1993. №3. С.17–22.

Богатырёва, Е.А. (2009): Завершен ли «проект» постмодерна? // Вопросы философии. 2009. №8. С. 56–65.

Ильин, И.П. (1998): Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. Интрада, М.

Иноземцев, В.Л. (1998): Современный постмодернизм: конец социального или вырождение социологии? // Вопросы философии. 1998. №9.

Маньковская, Н.Б. (1995): «Париж со змеями»: (Введение в эстетику постмодернизма). ИФ РАН, М.

Мотрошилова, Н.В. (1999): Критика «модерна» и «постмодернизма» // История философии: Запад-Россия-Восток (книга четвертая: Философия XX в.), «Греко-латинский кабинет» Ю. А. Шичалина, М.

(1993): Постмодернизм и культура (материалы «круглого стола») // Вопросы философии. 1993. №3. С. 3–16.

Хабермас, Ю. (1992): Модерн — незавершенный проект // Вопросы философии. 1992. №4. С. 40–52.

Хабермас, Ю. (2003): Философский дискурс о модерне.

М., Изд-во «Весь мир».

Beuth, F. (1991): [Rezension] Wolfgang Welsch. Ästhetisches Denken, Verlag Philipp Reclam jun. Stuttgart 1990, 218S. // Deutsche Zeitschrift für Philosophie. 1991. Nr.12.

Habermas, J. (1985): Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M.

Habermas, J. (1985b): Die Neue Unübersichtlichkeit,, Suhrkamp, Frankfurt a. M.

Habermas, J. (1994): Die Moderne — ein unvollendetes Projekt // Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. 2.Aufl., Akademie Verlag, Brl. S. 177—192.

Habermas, J. (1994b): Moderne und postmoderne Architektur // Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. 2.Aufl., Akademie Verlag, Brl. S. 110—120.

Klotz, H. (1994): Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne. Postmoderne. Zweite Moderne. Beck, Münch.

Klotz, H. (1996): Zweite Moderne // Die Zweite Moderne: eine Diagnose der Kunst der Gegenwart, hrsg. von H. Klotz, Beck, Münch.

Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion (1994), hrsg. von W. Welsch, 2 Aufl., Akademie Verlag, Brl.

Wellmer, A. (1985): Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne: Vernunftkritik nach Adorno. I. Aufl., Suhrkamp, Frankfurt a. M.

Wellmer, A. (1994): Kunst und industrielle Produktin. Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne // Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion / Hrsg. von W. Welsch. 2 Aufl., Akademie Verlag, Brl. S. 247—261.

Welsch, W. (1987): Unsere postmoderne Moderne. Weinheim.

Welsch, W. (1993): Ästhetisches Denken. Philipp Reclam jun., Stuttg.

Welsch, W. (1996): *Grenzgänge der Ästhetik*. Philipp Reclam jun., Stuttgart.

Welsch, W. (1996b): *Vernunft — die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*. — 2. Aufl., Suhrkamp, Frankfurt am Main.

ELENA BOGATYREVA

**AESTHETICS AFTER DEBATES ABOUT
MODERNISM AND POSTMODERNISM**

Abstract

The outcomes of debates about modernism and postmodernism and their impact on modern aesthetics are looked on the basis of the works of the German philosophers –J. Habermas, A. Wellmer, H. Klotz, W. Welsch.

Key words

Aesthetics of the twentieth century, modernity, modernism, postmodernism, modern art.