

АМЕРИ-  
КАНСКАЯ  
ФИЛОСО-  
ФИЯ  
ИСК-  
КУС-  
СТВА



Издательство "ОДИССЕЙ"

Екатеринбург Издательство "Деловая книга" 1997

## **Уральская философская школа**

*Составитель, автор вступительных статей,  
научный редактор антологии — доктор философских наук,  
профессор Богдан Дземидок  
(Гданьский Университет, г. Гданьск, Польша)*

*Научный редактор русского перевода —  
кандидат философских наук, доцент Б. В. Орлов  
(Уральский Государственный Университет,  
г. Екатеринбург, Россия)*

**А 50 Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Пер. с англ./ Под ред. Б. Дземидока и Б. Орлова. При участии издательства Уральского Государственного Университета (г. Екатеринбург). Екатеринбург: «Деловая книга», Бишкек: «Одиссей». — 1997 г. — 320 с.**

Антология знакомит с наиболее известными теоретическими статьями видных американских философов искусства второй половины XX века, впервые переведенными на русский язык.

В данном издании представлены антиэссенциализм и перцептуализм — концепции, возникшие в контексте аналитической эстетики, а также институциональная теория мира искусства.

Книга будет полезна всем, кто интересуется проблемами зарубежной философии, эстетики, культурологии и современным искусством.

**ISBN 5-88687-029-6 «Деловая книга»**

**ISBN 5-86745-022-8 «Одиссей»**

© Б. Дземидок. Составление, вступительные статьи, 1997.

© Авторский коллектив. Перевод на русский язык, 1997.

© «Одиссей». Оригинал-макет, оформление, 1997.

**Американская философия искусства:  
основные концепции второй половины  
XX века — антиэссенциализм,  
перцептуализм, институционализм**

**Антология**





*Посвящается  
светлой памяти  
Игоря Блюма*

## СОВРЕМЕННАЯ ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА США: ГЛАВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ И НАПРАВЛЕНИЯ

Американская философия искусства второй половины XX века заслуживает внимания по нескольким причинам.

Во-первых, потому, что, рассматривая важнейшие проблемы философской теории искусства, она одновременно анализирует существенные проблемы и других областей философии — методологии, эпистемологии и философии языка, онтологии и аксиологии.

Во-вторых, потому, что, столкнувшись с проблемами, которые принес в искусство художественный неоавангард, американские теоретики предприняли очень смелые, хотя и не всегда удачные попытки разрешения этих проблем. В этом — несомненное достоинство их исследований, поскольку академическая философия искусства очень осторожно и неохотно затрагивает проблематику новейшего искусства.

Общеизвестно, что наиболее неординарные и спорные художественные решения находят свое отражение в современной музыке и изобразительном искусстве, и потому, с определенного времени, Европа перестает играть ведущую роль в этом отношении. Столицей художественного и музыкального неоавангарда становится Нью-Йорк. Все более значительное положение начинает занимать Нью-Йорк также и в области театрального авангарда. Этот факт нашел свое выражение в американской философии искусства и повлиял на актуальность разрабатываемой ею проблематики.

В-третьих, в 70-х и 80-х годах американская эстетика и философия приобрели значительную популярность на международной арене. Американская философия искусства начала доминировать в англоязычных странах и в последнее время оказывает все большее влияние на академическую эстетику и философию искусства других стран Европы (особенно Скандинавии) и Азии.

В-четвертых, американская философия искусства еще мало известна в России и других странах СНГ.

В-пятых, поиски американских философов убедительно демонстрируют бесплодность минималистской познавательной программы аналитическо-лингвистической философии. Частично это уже нашло выражение в работах последнего времени, написанных американскими теоретиками. Обрисовалась показательная тенденция отхода от радикального скептицизма, познавательного минимализма и антиэссенциализма пятидесятых и шестидесятых годов.

Антиэссенциалисты (М. Вейц, П. Зифф, В. Кенник, М. Коэн, ранний Дж. Дики и др.) ставили себе задачей очищение языка эстетики от понятий, претендующих на вскрытие сущности искусства, прекрасного, эстетической позиции и т. п. При критическом анализе основных эстетических категорий и при отказе от основных традиционных эстетических концепций, они, как правило, ограничивались их разрушением, что, во многих случаях, вело к радикальному отрицанию эстетики как теоретической дисциплины. Однако чистая деструкция не могла на длительный срок стать самоцелью. Выдающиеся из американских философов уже осознали, что философия не может отказаться от попыток создания теории.

Инициаторами таких попыток в философии искусства в конце 60-х и начале 70-х годов стали Нельсон Гудмен и Джордж Дики. Необычайно живой, а временами восторженный строй этих двух философских теорий искусства является несомненным свидетельством «тоски по теории». Символическая теория искусства Гудмена и институциональная теория искусства Дики возбудили подлинный и до сих пор неослабевающий интерес в США, Великобритании и скандинавских странах. Однако нелегко было преодолеть довольно долго господствовавшую в американ-

ской эстетике установку на лингвистический анализ языка философии, языка художественной критики и разговорной речи. Ничего удивительного нет в том, что автором первой из этих двух теорий был не специалист по эстетике, но выдающийся логик и философ Нельсон Гудмен. Теории Гудмена и Дики были дискуссионными и не удовлетворили всех. Но они вдохновляли на поиски новых решений и контрпредложений. Такими контрпредложениями являются философские концепции искусства Джозефа Марголиса, Николаса Уолтерсторффа, Артуро Данто, Стивена Росса, Маршии Итон и других. Несмотря на то, что все эти теории возникли из американской философии последних лет, они значительно отличаются друг от друга, но при этом их объединяет оппозиция по отношению к натуралистическим и психологическим концепциям искусства. Авторы этих теорий принимают эксплицитно или имплицитно, что произведение искусства есть культурное явление и в связи с этим оно не может быть определено при помощи терминов, характеризующих непосредственно воспринимаемые черты предмета, претендующего на звание произведения искусства. Американская философия искусства 80-х годов стала гораздо более открыта влиянию таких максималистских философских направлений, как марксизм и феноменология. В связи с этим следует отметить, что, например, некоторые рассуждения и решения проблем философии искусства, предложенные Марголисом, а еще раньше Мелвином Рейдером, во многих пунктах близки к марксистской философии.

Следует отметить тот факт, что кроме Дж. Дики, который специализируется на философии искусства и эстетике, все остальные авторы философских концепций искусства имеют значительные достижения и в других областях философии. Они являются авторами интересных книг из области философии языка, философии мысли, философии культуры, эпистемологии, этики, аксиологии и даже логики.

Американские философы, которые в последнем двадцатилетии сделали искусство предметом своих размышлений, в своих исследованиях концентрируются на метаэстетической, методологической, эпистемологической про-

блематики, на проблемах философии языка, а также на новых теоретических вопросах, которые несет с собой художественный неоавангард.

Чаще всего в работах американских философов рассматривается проблематика, которую сокращенно можно представить, разбив на четыре группы проблем.)

### 1. *Метаэстетические и методологические проблемы*

Чем должна заниматься современная философия искусства? (Философия искусства и традиционная эстетика.) Может ли быть сведена эстетика к метаэстетике или метакритике? (Философия искусства и художественная критика.) Должна ли философия искусства стремиться к раскрытию сущности художественного творчества, произведения искусства, эстетического переживания и т. п., или же она должна стараться выяснить и упорядочить значения, в которых употребляются термины, относящиеся к искусству, в теоретических дискуссиях и в разговорном языке? Нужно ли брать во внимание при исследовании искусства исключительно произведения искусства, как таковые, или также надо учитывать контекст (психологический и общественный) их возникновения и функционирования?

Возможна ли объективная и однозначная интерпретация произведения искусства? Одинаково ли обоснованны различные интерпретации произведения искусства, или же некоторые из них могут быть дисквалифицированы? Можно ли определить искусство (произведение искусства)? Должна ли теория искусства включать определение самого понятия искусства? Можно ли выделить необходимые и достаточные отличительные признаки искусства, или такие понятия как «искусство», «произведение искусства» и т. п. нужно вслед за Вейцем принять за «открытые понятия»? Можно ли сконструировать описательное (классификационное) определение понятия «искусство» или «произведение искусства»? Какими категориями можно и нужно определять и характеризовать искусство — перцептуальными (непосредственно воспринимаемыми) или культурными?

В этом контексте вновь актуально звучала проблема оригинала и подражания ему (копии и фальсификации). Подделка может иметь не меньшую эстетическую ценность, чем сам оригинал. Так как, по мнению большинст-

ва американских теоретиков, эстетические ценности по своей природе перцептуальны, то возникает проблема, почему оригинал мы ценим выше, чем копию или подделку, если их эстетические ценности могут быть одинаковы (в некоторых случаях копии и подделки (фальсификаты) могут вызвать даже большее эстетическое восхищение, пока мы еще не знаем их художественный статус). Для многих авторов решением этого вопроса является различие эстетических ценностей произведения искусства и его художественных ценностей. О необходимости поиска этих различий будет говориться дальше.

Имеет ли искусство институциональный характер? Может ли быть присвоен статус произведения искусства разным творениям человека и природы? Можно ли отстаивать традиционный взгляд на искусство как на феномен, имеющий эстетическую природу (сущность или специфику)? Какие свойства произведения искусства могут быть признаны его эстетическими показателями (качествами, аспектами, симптомами)?

Упомянутые здесь вопросы в значительной мере уже анализировались в работах «антиэссенциалистов» (М. Вейц, П. Зифф, В. Кенник и ранний Дж. Дики) 50-х и 60-х годов, однако они не перестали будить живую заинтересованность и быть предметом анализа в работах Данто, Дики, Гудмена, Марголиса, Уолтерсторффа, Итон, Тильмена, Бердсли, а также многих других.

## *2. Проблематика теории познания, а также философии языка и сознания*

Можно ли познать произведение искусства и как? На чем основано понимание произведения искусства? Всегда ли произведение искусства имеет какое-то значение? Как нужно понимать значение произведения искусства? Всегда ли произведение искусства дает информацию о чем-то? Является ли искусство специфическим языком? Имеет ли искусство свой язык? Символична ли природа искусства? Является ли искусство отражением внехудожественной действительности и в каком смысле? На чем основываются специфика отражения действительности искусством и художественная выразительность? Каковы познавательные и эстетические свойства метафоры? Можно ли

признать выразительность и метафоричность за основные признаки искусства? Имеют ли эмоции, возбуждаемые искусством, познавательную функцию?

Проблематика познавательных функций и ценностей искусства прежде всего анализируется в когнитивистских концепциях искусства Гудмена и Данто, но она не игнорируется и другими авторами (например, Бердсли и Марголисом). Проблеме художественной экспрессии посвятили свои книги Гай Сирсилло, Алан Торми и Бенджамин Тильмен. Очень много внимания уделяет ей Гудмен, который придерживается также мнения о символической природе искусства. Наконец, проблемой метафоры занимаются почти все. Из уже перечисленных авторов — прежде всего, Бердсли, Данто и Гудмен. Интересные работы на эту тему написали также Тед Коэн, Марк Джонсон и некоторые другие философы.

### *3. Онтологические проблемы произведения искусства*

Основной проблемой здесь является проблема способа существования искусства. Обыкновенно способ существования произведения искусства сопоставляется и сравнивается со способом существования, с одной стороны, физического предмета и психологического переживания — с другой. Речь идет о разрешении проблемы, присущ ли произведению искусства какой-то специфический (не физический и не психический, но, например, интенциональный или культурный) способ существования. Онтологический характер имеют также споры, касающиеся единичности и общности произведений искусства. Являются ли произведения искусства единичными предметами или конкретными состояниями вещей или же они являются общими понятиями, как полагает, например, Уолтерсторфф? Можно ли свести существование произведения искусства к существованию его экземпляров (литература, графика, фильм, музыка), к существованию его исполнений (музыка, театральное искусство, танец) или к существованию его записей (ноты)?

В связи с этим рассматривается проблема тождественности произведения искусства. Эта проблема касается, прежде всего, тех областей искусства, в которых произведение существует во многих экземплярах и во многих

(иногда совсем различных) исполнениях. Предметом размышлений и споров является не только вопрос, можно ли говорить о тождественности произведения искусства, а также и то, обязано ли произведение искусства своей тождественностью своей физической основе (например, глыбе мрамора для скульптуры, нотной или языковой записи и т. д.).

Проблематика онтологии произведения искусства анализируется Марголисом и Уолтерсторффом. Однако рассматривают ее также и другие американские философы во главе с Бердсли, Данто и Гудменом.

#### *4. Философия искусства и художественный неоавангард*

Целый ряд проблем, рассматриваемых американской философией искусства последних лет, связан прямо или косвенно с разными формами деятельности новейшего художественного авангарда.

Современная философия искусства значительно более терпима, чем традиционная эстетика, и стремится любой ценой избежать обвинений в нормативизме. Однако радикальность неоавангарда склоняет некоторых теоретиков к рассмотрению вопроса, должен и может ли теоретик искусства одобрить любое предложение художника? Каждое ли художественное предложение может и должно быть признано произведением искусства? Может ли искусство быть сведено к сумме произведений? (При положительном решении этой проблемы вопрос «Что такое искусство?» может быть и бывает заменен вопросом «Что такое произведение искусства?».) Должно ли искусство рассматриваться, прежде всего, как определенная форма культурной деятельности, например, как философствование, а произведения искусства только как конечные продукты этой деятельности? Возможно ли искусство без произведений искусства? Должно ли быть произведение искусства артефактом, созданным художником, или также оно может быть природным предметом или предметом, созданным человеком вне мира искусства и выбранным художником, или даже самой идеей художника (концептуальное искусство)? В чем состоит акт творчества? Нуждается ли художественное творчество в специфической подготовке? Возможно ли искусство без творческого процесса? Существуют ли универсальные правила или

непреодолимые границы творчества? Какую роль в творческом процессе и мире искусства вообще играют художественные традиции, а также художественные программы и теории?

Как в программных декларациях, так и в художественной практике неоавангард часто оспаривает эстетическую природу искусства. В связи с этим возобновляется вопрос, должно ли подлинное произведение искусства вызывать эстетическое переживание? Многие художники и теоретики считают, что эстетичность не является ни достаточным, ни необходимым условием художественного статуса. Эти теоретики обращают внимание на существование известных произведений новейшего искусства, полностью или почти полностью лишенных эстетических достоинств.

Вышеуказанные проблемы и теоретические трудности склоняют некоторых авторов к постулированию необходимости различения художественных ценностей, решающих вопрос о художественном статусе произведения искусства, и эстетических ценностей, не специфических для искусства и вообще для него неосновных.

Сторонниками различия этих двух видов ценностей произведения искусства являются Ричард Раднер, Каролин Корсмейер, Питер Киви и Николас Уолтерсторфф. Эстетические ценности понимаются ими узко и связаны, с одной стороны, с непосредственно воспринимаемыми (чувственными или структурными) особенностями произведения, с другой стороны — с вызываемым этим произведением эстетическим переживанием. Специфические ценности произведения искусства, т. е. художественные ценности, не могут быть, по их мнению, сведены к узко понимаемым эстетическим ценностям. Как правило, эстетические ценности (в случае неоавангардистских произведений это не обязательно) являются одним из компонентов художественной ценности, создаваемой также и другими свойствами произведения (познавательными, философскими, новаторскими и т. п.). Эти два рода ценностей произведений искусства различаются американскими теоретиками иначе, чем это имеет место в работах Р. Ингардена и его последователей. Это отличие схоже с разделением этих понятий, предложенным в 1932 году Станиславом Оссовским.



Проблематика художественного авангарда интересует многих американских философов искусства, в частности, ей уделяют много внимания Т. Бинкли, А. Данто, Дж. Дики, М. Итон и Дж. Марголис.

Как видно из представленного краткого перечня вопросов по теории искусства, американская философия искусства рассматривает довольно обширную проблематику. В то же время проблемы общественного генезиса и общественных функций искусства, к сожалению, анализируются редко. Эти проблемы интересуют в основном теоретиков, связанных с традицией американского инструментализма (С. Пеппер и М. Бердсли) или близких к марксизму (М. Рейдер и В. Труит).

Игнорирование проблематики общественного генезиса и общественных функций искусства большинством американских эстетиков приводит к некоторой односторонности и ограниченности постулируемых ими теорий.

Информационный характер и ограниченные размеры этого общего введения не позволяют провести углубленный критический анализ упомянутых выше концепций. Впрочем, материал так обширен, что для проведения подобного анализа нужно было бы написать целую книгу, а не краткое введение.

Однако некоторые особенности новейшей американской философии искусства должны быть отмечены.

Во-первых, еще в 50—60-х годах американские теоретики критиковали марксистскую или феноменологическую эстетику за то, что она предлагает развернутую теорию искусства и эстетических явлений, в то время как в соответствии с минималистскими предпосылками аналитическо-лингвистической философии создание такой теории невозможно. В настоящее время они сами пытаются создать полные теории искусства, а в некоторых случаях даже и теории эстетических явлений, впрочем, не всегда с хорошими результатами.

Во-вторых, ирония истории обнаруживается в содержании новейших американских концепций искусства. Еще в 60-е годы американские теоретики критиковали марксистскую эстетику за чрезмерное, по их мнению, акцентирование общественного характера и общественного значения искусства, а также за одностороннее

подчеркивание важности познавательной функции искусства, при недостаточном учетывании его эстетической специфики.

В настоящее время ситуация изменилась в значительной мере. Большинство известных американских теоретиков подчеркивает, что искусство есть культурным (т. е. общественное) явление, при этом внимание обращается на культурное и исторический контекст его функционирования (Бирлеант, Вартофский, Данто, Дики, Марголис, Левинсон, Уолтерсторфф и др.). А весьма ценимые в США авторы Гудмен, Данто и Н. Кэррол считают, что познавательная функция и ценность искусства являются определяющими. — При этом почти все сторонники новейших американских концепций искусства проявляют минимальную заинтересованность проблематикой эстетического характера искусства (среди известнейших теоретиков единственным исключением из правила можно назвать представителей старшего и среднего поколения М. Бердсли, Дж. Стольница, Б. Тильмена). Некоторые открыто критикуют концепцию эстетической природы искусства, считая ее ошибочной и устаревшей (например, Т. Бинкли). Это игнорирование или неохотное рассмотрение проблем, связанных с эстетической спецификой искусства, проявляется и в самой терминологии.

Термины «эстетик» и «эстетика» употребляются неохотно, и даже с негативной окраской. Большинство современных американских создателей философской теории искусства называют себя не эстетиками, а философами искусства, а свои концепции определяют названием — философия искусства.

— Целью предлагаемой антологии является представление русскоязычным читателям панорамы современной американской философии искусства. В США ежегодно (или почти ежегодно) выходят в свет новые сборники статей по эстетике. Обычно статьи эти скомпонованы по проблемным принципам с определенной внутренней структурой (примером может быть изданная в Советском Союзе антология Мелвина Рейдера<sup>1</sup>). Поскольку мы намерены создать относительно полную картину американской философии искусства последних сорока лет, материал,

<sup>1</sup> Современная книга по эстетике. М., 1957.

подготовленный в нашей работе, будет организован на других началах. Двадцать четыре статьи американских теоретиков будут представлены в двухтомной антологии, шести частях, структурированных вокруг концепций шести виднейших, на наш взгляд, и наиболее интеллектуально-влиятельных американских философов искусства второй половины XX века, каковыми являются М. Бердсли, М. Вейц, Д. Дики, А. Данто, Д. Марголис, Н. Гудмен. Каждая часть будет снабжена историко-теоретическим введением и будет включать четыре статьи американских авторов — единомышленников, теоретических союзников или критиков главной концепции данной части.

Читатель, оценивая данный отбор, может назвать его дискуссионным и высказать свои сомнения. Различные замечания относительно предлагаемого выбора могут дать некоторые русские знатоки американской эстетики. Неужели, скажут они, Дики является более выдающимся теоретиком, нежели такие активные во второй половине XX века американские эстетики, как Стивен Пеппер (умер в 1972 году), Томас Манро (умер в 1974 г.) или еще до сих пор творчески активная Сюзан Лангер (1895 г. рождения). Сомнения эти, однако, только частично обоснованны. Томас Манро имеет, конечно, громадные заслуги в развитии американской академической эстетики не только как главный редактор знаменитого журнала по эстетике (*Journal of Aesthetics and Art Criticism*), но также как автор многих книг. Но дело в том, что Манро, будучи весьма эрудированным эклектиком, не выработал никакой оригинальной концепции искусства, которая могла бы вызвать настоящий интерес его коллег. С. Пеппер и С. Лангер — несомненные классики американской эстетики. Но Пеппер свои лучшие книги по эстетике напечатал в первой половине XX века, во второй же занимался в первую очередь аксиологией и метафизикой. Сейчас в США Пеппер как эстетик интересует прежде всего тех, кто занимается историей американской эстетики и философии. Теоретический интерес гораздо чаще вызывают работы С. Лангер. Но происходит это, по крайней мере частично, в контексте и благодаря популярности совсем другой разновидности символической теории

искусства, предложенной Н. Гудменом. Суммируя вышесказанное, С. Лангер, С. Пеппер и Т. Манро не присоединены в нашей антологии к шести выдающимся американским философам искусства второй половины XX века, поскольку их работы не стимулируют главных теоретических поисков и дискуссий в современной американской академической философии искусства.

По совершенно иным причинам не включены в антологию концепции американских теоретиков постмодернизма (Ф. Джеймсон, К. Дженкс и другие). Во всем мире ведутся сейчас оживленные историко-теоретические дискуссии на тему постмодернизма и модернизма. Существует уже очень большая литература по этому вопросу. Но дискуссии в данном случае происходят в другой плоскости. Во-первых, теоретики постмодернизма не предлагают общей философской теории искусства, занимаясь, в основном, определенным периодом в истории человеческой культуры и очень часто только одним видом искусства (например, архитектурой или литературой). Во-вторых, с постмодернизмом связана отдельная группа теоретических и исторических вопросов, заслуживающих самостоятельного монографического исследования. В-третьих, проблемы постмодернизма приобрели уже достаточную известность в России и некоторых других странах СНГ, так что появились российские эксперты в этой области.

Представляемый читателям том антологии посвящен двум главным направлениям американской аналитической эстетики: аналитическо-эмпирической эстетике (М. Бердсли, Д. Стольниц и др.) и лингвистически-аналитической эстетике, т. е. антиэссенциалистской философии искусства (М. Вейц, В. Кенник и П. Зифф), а также одной из первых попыток преодоления обеих версий аналитической эстетики, которой фактически и стала институциональная теория искусства (Д. Дики, Т. Бинкли и др.).

*Богдан Дземидок*

# ЧАСТЬ I. АНТИЭССЕНЦИАЛИЗМ

## ВОЗМОЖНА И НУЖНА ЛИ ФИЛОСОФСКАЯ ТЕОРИЯ ИСКУССТВА?

### 1. Вступление

Антиэссенциализм — одно из главных направлений в англо-американской аналитической эстетике пятидесятых и шестидесятых годов XX века. Наиболее полно и радикально проявился он в работах американских эстетиков: Поля Зиффа, Морриса Вейца, Вильяма Кенника, Маршалла Коэна и Бенджамина Тильмена.

Антиэссенциализм представляет наиболее парадоксальной теорией искусства, которая когда-либо возникала в истории. Сторонники ее считают, что никакая удовлетворительная теория вообще не возможна, а по мнению некоторых антиэссенциалистов (в частности, Б. Тильмена) она никому и не нужна. □

Антиэссенциализм имел свои философские и художественные предпосылки и источники вдохновения. Источником аргументов для антиэссенциалистов были три области: сама традиционная эстетика, аналитическая философия и художественный авангард.

Состояние традиционной философской эстетики было фактически неудовлетворительным. Эстетика эта подвергалась справедливой критике за спекулятивизм, нормативистские склонности и провал предлагаемых ею концепций искусства и эстетических явлений.

Источником вдохновения антиэссенциалистов была также философия Л. Витгенштейна периода «Философских исследований». Антиэссенциалисты утверждали, что в общей концепции философии, предлагаемой «поздним» Витгенштейном, и в его конкретных рассуждениях, посвященных анализу некоторых понятий, можно найти ценные указания, позволяющие вскрыть причины неудовлетворительного состояния эстетики и найти для нее эффективные терапевтические средства.

Третьей предпосылкой для антиэссенциалистов было творчество художественного авангарда, которое особенно резко оспаривало все традиционные теории искусства, доказывая их односторонность, неадекватность и полную теоретическую беспомощность, проявленную в конфронтации с постоянно и очень интенсивно изменяющейся художественной практикой.]

Антиэссенциализм подверг резкой критике всю традиционную философскую эстетику, предпринял попытку вскрытия причин ее постоянных поражений и предложил программу преодоления кризиса и оздоровления эстетики через ограничение ее познавательных притязаний и реалистическое определение ее задач. [Наиболее полное и ясное определение критической позитивной программы антиэссенциализма можно найти в двух статьях американских философов: «Роль теории в эстетике» (1956) М. Вейца и «Основывается ли традиционная эстетика на ошибке?» (1958) В. Кенника.

## *2. Аналитическая философия о критическом состоянии эстетики начала антиэссенциализма*

Основы антиэссенциализма были заложены в статье видного американского философа Поля Зиффа «Задача определения произведения искусства» (1953) и в известной антологии В. Элтона «Эстетика и язык» (1954). Последняя была своеобразным манифестом аналитической эстетики, выработанным, в основном, британскими философами, вовсе не специализирующимися в эстетике (У. Галли, С. Хэмпшир, Маргарет Макдональд, Хелен Найт) с участием австралийца Д. Пассмора и двух американцев: А. Айзенберга и П. Зиффа.

В течение более 20 лет аналитические эстетики относились к этой антологии как к комментариям к «Священному Писанию», которым, конечно же, считалась книга Витгенштейна «Философские исследования» (1953).

Идеи, выраженные в антологии Элтона, не могут быть сведены, однако, к антиэссенциализму. Работа эта вдохновляла и стимулировала также другие направления аналитической эстетики, которые не отказывались от попыток создания теории искусства.

Авторы антологии Элтона критиковали традиционную эстетику за отсутствие четкости и языковую туманность, за спекулятивизм и недоказуемость, за категоричные утверждения о неопровергаемости предлагаемых концепций, за ошибочность методологических предпосылок, проявляющуюся более всего в безнадёжных попытках создания всеобъемлющих философских теорий искусства. По мнению большинства авторов антологии, фиаско философских теорий искусства было закономерным следствием этих ошибочных предпосылок. Ошибочные предпосылки неизбежно приводили к ошибочным выводам.

Одной из таких предпосылок были мыслительные и языковые навыки, связанные с ловушками общности и обобщений. Без сомнения, ошибочно, что из существования имени существительного вытекает существование названной им одной вещи. В действительности нет никакой гарантии такого состояния вещей. Понятие «король», например, употреблялось в разных исторических периодах в таких различных смыслах, что единственной общей чертой лиц, называемых этим именем существительным, является не самая существенная для его понимания черта, какой является мужской пол.

Аналогично дело обстоит и с понятием «искусство». Из факта существования словосочетания «произведение искусства» вовсе не вытекает, что предметы, которые называли этими словами, имеют существенные черты. Тенденция к обобщениям связана с ошибкой эссенциализма (essentialist fallacy), т. е. с убеждением, что всякое исследуемое и определяемое явление имеет какую-то одну существенную, основную и окончательную природу, без

вскрытия которой невозможно определение этого явления. В результате эссенциализм ведет всегда к редукционизму, к односторонним концепциям.)

Эссенциализм в эстетике предполагал, что существует какая-то универсальная природа искусства, его абсолютная сущность. Вскрытие и определение этой сущности выдвигаются в качестве главной задачи эстетики [1].

Но явления, определяемые понятием «искусство», представляют собой хронически изменчивые и необычайно разнообразные формы этой сферы человеческой деятельности. Традиционная эстетика не учитывала этих фактов в достаточной степени, опираясь лишь на обманчивые аналогии с наукой и, в частности, с этикой. В этике стремление к открытию универсальных ценностей и общих критериев оценки вполне обоснованно. В области морали подражание добродетелям, желанным моральным установкам и формам поведения является умножением добра.

В эстетике же дело обстоит совсем по-другому. Во-первых, в каждой области искусства понятия «художественная ценность» или «ценное произведение искусства» имеют различные значения. Разные факторы решают и устанавливают ценность произведения искусства в таких различных областях, как литература, живопись, музыка и архитектура. Но даже и в одной области искусства возможны совсем различные ценности.

Так, картины импрессионистов ценимы совсем по другим причинам, нежели картины Рембрандта. Эстетики забывают о той несомненной и неоспоримой истине, что каждое знаменитое произведение искусства ценится за его уникальность и неповторимость, за оригинальность. Ввиду этого нет и не может быть никаких общих правил художественного творчества и оценки произведения искусства. Подражание шедеврам не является приумножением художественных ценностей и вовсе не ведет к возникновению второго шедевра. В результате возникает произведение неоригинальное и художественно неполноценное. Художественной критике вовсе не нужны общие критерии оценки, установленные эстетикой. Критики должны сосредоточиться на стремлении к вскрытию сути уникальности и ценности конкретных произведений. Они



должны анализировать аранжировку элементов, создающих рассматриваемое произведение и определяющих его ценность. Они должны показывать оригинальность конкретных художественных структур и объяснять, в чем состоит их ценность [2].

Поражения традиционной эстетики вызваны были также, по мнению авторов антологии, ошибочной концепцией философствования, свойственной всей прежней философии. Философия имела необоснованные и чрезмерные претензии. Ее задача, однако, не состоит во вскрытии и исследовании новых факторов, но в том, чтобы объяснять значение слов, и в том, чтобы анализировать разные способы использования языка. Эстетика, аналогично другим разделам философии, должна заниматься не установлением факта существования различных предметов и классифицированием их, а разными способами употребления слов. Классические философские проблемы должны быть редуцированы к своим языковым эквивалентам. Решение любой философской проблемы состоит в том, чтобы выявить, как употребляется определенное понятие и соответствует ли оно ситуации употребления.

Первую, еще не очень радикальную версию антиэссенциализма можно найти в уже упомянутой статье П. Зиффа (1953), посвященной задаче определения произведения искусства. Зифф утверждает в ней, что полная дефиниция понятия «произведение искусства» невозможна. Если в случае определения значения таких слов, как, например, «стол» или «стул», достаточно указать на конкретный стол и сказать «это и есть стол», то в случае понятия «произведение искусства» задача значительно сложнее. Указав на конкретную картину, как на пример произведения искусства, можно спорить, является ли данная картина действительно произведением искусства. Подобные дискуссии относительно стола или стула просто невозможны.

Понятие «произведение искусства» употребляется в разных областях искусства в различных значениях. И поэма, и роман, и музыкальная симфония не являются произведениями искусства в таком же смысле, в каком произведением искусства является картина, скульптура

или античная греческая ваза. | Поскольку невозможно составить универсального набора необходимых свойств для достижения статуса произведения искусства, постольку универсальное понятие «произведение искусства» тоже невозможно. Допустимы, однако, частичные дефиниции, действительные только для конкретной области искусства. Например, можно предложить такое определение для живописи. Чтобы осуществить это, нужно найти образец произведения, типичного для живописи, и описать его. Следовательно, можно вскрыть условия, достаточные для достижения художественного статуса в данной области искусства. Зифф сам показывает, как это надо делать, избрав в качестве примера картину Пуссена «Похищение сабинянок».

Зифф выделяет и перечисляет семь черт этой картины (см. его статью, помещенную в настоящем сборнике), которые, по его мнению, вместе взятые, являются составом достаточных условий, чтобы какой-то предмет признать произведением живописи. Зифф подчеркивает при этом, что это всего лишь схема одного из возможных способов понимания «произведения искусства» относительно живописи. Все, что будет адекватно предложенной им дескрипции, может быть признано произведением искусства в таком же смысле, в каком произведением искусства является анализируемая им картина Пуссена. Ни одна из перечисленных черт этой картины не является необходимым условием для произведения живописи. Полный же набор перечисленных черт не определяет условий, необходимых и достаточных для художественного статуса картины. Состав этот говорит только о достаточных условиях. Определение посредством вскрытия необходимых и достаточных условий представляется лишь одним из возможных видов определения.

Зифф рассматривает также возможность определения понятия «произведение искусства» посредством анализа общественных последствий признания чего-то произведением искусства в культуре Запада. Однако существует много различных аспектов роли искусства в общественной жизни, и так как общество изменяется, это ведет к изменению общественных функций искусства и взглядов

на эту тему. Не подлежит сомнению, например, что существует большая разница взглядов между традиционной эстетикой и художественной критикой на тему функций искусства в обществе [3].

Дефиниции произведения искусства, предлагаемые эстетиками, не являются и не могут быть дефинициями, отрицающими актуальный способ употребления и понимания этого понятия. В действительности, это, как правило, дефиниции, предлагающие определенный (нередко новый) способ понимания этого понятия.

*3. Господство антиэссенциализма в американской эстетике (М. Вейц, В. Кенник, М. Козн и другие)*

Тезисы о неопределяемости «искусства», бесполезности и логической невозможности создания общей теории искусства были значительно более глубоко и широко обоснованы в известных статьях М. Вейца (1956) и В. Кенника (1958). В этих работах нашла выражение критическая и позитивная программа антиэссенциализма, который стал доминирующим направлением американской эстетики в течение целого десятилетия. Вейц и Кенник начинают с критики традиционных теорий искусства.

Все эти теории ставили себе задачу предложить реальную дефиницию искусства посредством определения необходимых и достаточных свойств. Создатели и сторонники этих теорий считали, что таковые не только нужны, но даже необходимы для понимания искусства и надлежащей оценки произведения искусства художественной критикой и обыкновенными потребителями искусства. Тезис о полной несостоятельности этих теорий Вейц доказывает через краткий критический анализ таких концепций искусства, как формализм (К. Белл и Р. Фрай), эмоционализм (Л. Толстой и К. Д. Дюкасс), интуитивизм (Б. Кроче), органицизм (А. С. Брэдли) и волюнтаризм (Д. У. Паркер). Теории эти уже раньше критиковались за то, что были слишком узкими (не учитывали некоторых существенных черт искусства) или слишком широкими и не соблюдали условия верификации (подтверждения) или фальсификации (опровергаемости). По мнению Вейца и Кенника, не в этом заключались главные причины

несостоятельности названных теорий. Главными причинами их фиаско были ошибочные предпосылки, вытекающие из фундаментального непонимания искусства и неверной интерпретации логики понятия «искусство».

Безуспешность всех попыток определения искусства не является чем-то случайным, временным, возможным для преодоления, вытекающим из несовершенства способов определения, употребляемых до сих пор.

«Основательная неадекватность этих теорий состоит в фундаментальном непонимании искусства. Эстетическая теория (притом всякая) заблуждается принципиально, полагая, что возможна некая правильная теория, поскольку она в корне неправильно истолковывает логику понятия искусства. (...) Искусство — как об этом свидетельствует логика этого понятия — не располагает составом необходимых и достаточных свойств, поэтому теория искусства логически невозможна, а не только трудна»[4].

Антиэссенциалистская критика теории искусства имеет очень принципиальный характер. Вейц считает, что эстетическая теория — это бесплодная попытка дефинировать то, что определить, в принципе, невозможно; попытка установления необходимых и достаточных свойств того, что таких свойств лишено; попытка осмысления понятия «искусство» как закрытого понятия — в то время, как сам способ употребления его требует открытости [5]. Проблема эта была неверно сформулирована традиционными теориями. Они пытались ответить на вопрос «Чем является искусство?» По мнению же Вейца, исходной точкой должен быть ответ на вопрос «Понятием какого рода является искусство?»[6].

Кенник тоже считал, что ошибочные предпосылки являются причинами неуспешности традиционных теорий искусства. Первая из этих предпосылок сводится к убеждению, что если мы употребляем одно название по отношению к различным произведениям искусства, произведения эти должны иметь общую природу, какой-то отличительный состав необходимых и достаточных свойств, позволяющий выделение по принципу: *unum nomen, unum nominatum* [7].

Другая ошибочная предпосылка традиционной эстетики состояла в уверенности, что без теории искусства невозможна художественная критика. В качестве аксиомы утверждалось, что пока мы не знаем, чем являются искусство и прекрасное, мы не в состоянии сказать, какое произведение искусства является хорошим и прекрасным. Чтобы ответственно заниматься художественной критикой, мы должны располагать набором признаков, принципов, канонов, стандартов, вытекающих из природы искусства. Эта вторая ошибочная предпосылка тесно связана, очевидно, с первой [8].

Характеризуя специфику понятий, которыми пользуются эстетики, антиэссенциалисты ссылаются на разработанную Витгенштейном концепцию семейных сходств и на его рассуждения на тему неопределяемости общих понятий, таких, например, как «игра». Витгенштейн отмечал, что играми называются столь различные формы активности человека, что невозможно найти ни одной общей черты, ни набора черт для всех игр (того общего, что, например, объединяет бридж, баскетбол, Олимпийские игры, шахматы, прятки и т. п.). Можно только заметить частичное семейное сходство. Это, точнее говоря, сложная сеть частично накладывающихся и пересекающихся сходств. Об играх можно сказать, что они составляют семью и что существуют семейные сходства между ними. Нет никаких необходимых и достаточных черт, позволяющих установить объем понятия «игра» и определить его. Всякая дефиниция была бы фактически введением неоправданных ограничений, которые не нужны и не желательны. Когда мы пользуемся понятием «игра», мы можем даже дать пример какой-то игры и сказать, что именно это явление и ему подобные называем играми.

По мнению Вейца, проблема природы искусства «подобна вопросу о природе игр, по крайней мере, в следующих отношениях: если мы действительно присмотримся к тому, что мы называем «искусством», мы также не найдем общих свойств, — только нити сходств. Познание искусства не состоит в том, чтобы схватить какую-то выявленную или скрытую сущность, но в

способности узнавать, описывать и объяснять те произведения, которые мы называем искусством благодаря этим сходствам» [9].

Сходство между понятиями «игра» и «искусство» состоит в открытости их структуры. Если можно указать необходимые и достаточные условия употребления какого-то понятия, — то это закрытое понятие. Такие понятия используются в логике и математике. Понятия же эмпирически-описательные и нормативные, как правило, являются понятиями открытыми, потому что их можно улучшать и совершенствовать и, если возникает такая потребность, принимать решение о расширении объема понятия.

Чтобы обосновать мнение об открытости понятий «искусство» и «произведение искусства», Вейц вынужден сослаться на факт очень экспансивного и рискованного характера самого искусства, которое находится в процессе постоянных изменений и творческих поисков, ввиду чего установление какого-то состава специфических свойств оказывается логически невозможным. Вейц вынужден обратиться к резко отрицаемой им сущности самого искусства, ибо изменчивость есть существенная черта самого искусства.

Искусство, как таковое, является, по его мнению, понятием открытым. Все время появляются и будут появляться новые художественные формы и новые художественные направления. Никогда не будет возможно перечислить исчерпывающим образом всех условий правильного употребления этого понятия [10].

Вейц и Кенник полагают, что дефиниции понятий «искусство», «произведение искусства» не только логически невозможны. Дефиниции эти никому не нужны: ни критикам для интерпретации и оценки произведений искусства, ни обыкновенным потребителям искусства, чтобы отличить искусство от внехудожественных предметов. Нужен лишь сам термин.

Взгляд этот был развит прежде всего Кенником, утверждавшим, что выделение произведения искусства происходит при достаточном знании языка, на котором к нам обращаются. Знаем, чем является произведение

искусства, потому, что знаем английский язык, — говорит Кенник. Вообразите себе, поясняет он далее, громадный склад, в котором кроме предметов повседневного обихода, таких как мебель, орудия и инструменты, одежда, газеты, камни и т. п., — находятся разнообразные произведения искусства: картины, скульптуры, старинные вазы, ноты симфонических произведений, книги стихов и т. п. Если попросить кого-либо отобрать в этом складе все произведения искусства, то он осуществит эту задачу со значительным успехом, хотя будет лишен теоретических знаний на тему искусства и не будет знаком с какими бы то ни было успешными дефинициями понятия «произведение искусства». Допустим, однако, что этому же человеку, который не является экспертом в области искусства и эстетики, поручено принести из этого склада все предметы, отличающиеся «значимой формой», или предметы «экспрессии». Не трудно будет предвидеть, что испытываемый будет озадачен и его проблемы станут значительно сложнее [11]. Это, по мнению Кенника, как нельзя нагляднее свидетельствует о том, что дефиниции, предлагаемые эстетиками, никому не нужны и приносят даже больше вреда, чем пользы.

Антиэссенциалисты не ограничились критикой радикального эссенциализма, отрицая все прежние дефиниции сущности искусства и отвергая возможность выработки таковой в будущем. В шестидесятые годы они подвергли критике умеренный эссенциализм, представители которого полагали, что хотя нельзя вскрыть необходимые и достаточные условия искусства, дающие возможность его определения, то можно указать необходимое условие, по которому выделяется эстетическое. Умеренные эссенциалисты считали, что сущность искусства не является условием достижения статуса произведения искусства, ибо эстетические ценности могут быть свойственны природным явлениям и внехудожественным продуктам деятельности человека. Однако эстетичность является необходимым условием и единственная существенная и общая черта всех произведений искусства. Никому не удалось найти общих предметных свойств таких различных произведений искусства, как симфония, готический

собор, кинокомедия, роман, абстрактная картина и греческая амфора. Поэтому почти общепризнанным стало мнение, что единственной общей чертой всех разнообразных произведений является способность стимулирования специфических переживаний, отличающихся от познавательных, религиозных, эротических и других внеэстетических переживаний. В этом единственная существенная ценность искусства — ценность эстетическая. Произведение искусства, лишенное эстетических ценностей, перестает быть произведением искусства, становясь явлением псевдохудожественного порядка. Поэтому применение по отношению к произведению искусства внеэстетических критериев оценивания необоснованно. Только эстетическое оценивание искусства учитывает его существенные и специфические свойства.

Американские антиэссенциалисты шестидесятых годов подвергли критике такого рода умеренный эссенциализм, пытаясь доказать, что не существуют никакие специфические и единственно оправданные по отношению к искусству эстетические отношения, установки, переживания и эстетические критерии оценки. Критика эта нашла свое выражение прежде всего в двух статьях американских эстетиков. Первым был очень известный текст будущего создателя институциональной теории искусства Дж. Дики «Миф эстетической установки» (1964), вторым — статья Маршалла Коэна «Эстетическая сущность» (1965). Критика, осуществленная Коэном, была более фундаментальной и систематической, поэтому отведем ей больше места. Однако все же обратимся вначале к статье «Миф эстетической установки».

В этой работе Дики подверг критике три избранные версии монистических концепций эстетической установки: концепцию психической дистанции (Э. Буллоу), концепцию отсутствия личного интереса в версии Дж. Стольница и Э. Виваса и концепцию заинтересованности видом, защищаемую В. Томасом. Дики считает, что проанализированные им концепции эстетической установки не выдерживают конфронтации с практикой эстетического общения с искусством; рассматривая искусство как явление *par excellence* эстетическое, накладыва-



ют на него необоснованные ограничения и ведут к ошибочным выводам. Некоторые сторонники эстетической установки дошли до таких крайностей, что не считают произведением искусства «Братьев Карамазовых», ибо невозможно читать этот роман в установке исключительно эстетической [12].

Дики был частично прав, критикуя избранные им концепции эстетической установки, особенно из-за вводимых ими ограничений, относящихся к переживанию, восприятию и оценке искусства. Правомерность его умозаключений ослабляет, однако, факт, что он не учел всех главных концепций эстетической установки. Окончательный вывод его рассуждений спорен. Из фактов, что моральная концепция произведения может иметь художественное значение и что художественную критику от обыкновенного потребителя искусства отличают прежде всего мотивы и интенции, а не какой-то особый способ восприятия, вовсе не вытекает, что эстетическая установка является мифом. Дики не смог доказать тезиса, выраженного в названии его статьи. Ему удалось, однако, на наш взгляд, частично подорвать убеждение об эстетической природе искусства [13].

Антиэссенциализм раннего Дики вместе с тем был ограниченным и не очень последовательным. Он тогда еще не смог подвергнуть сомнению и критике концепцию эстетической сущности искусства. Он предпринял только попытку доказать, что одна из категорий, которой пользовались сторонники этой концепции, а именно, категория эстетической установки, является бесполезной и даже вредной. При этом вплоть до 1985 года он называл восприятие произведения искусства эстетическим переживанием (опытом) и вовсе не оспаривал концепции, сводящие ценности произведения искусства к ценностям эстетическим.

Более радикальную позицию занял М. Коэн. Статья его посвящена обоснованию тезиса о том, что поиск сущности эстетического не может привести к вскрытию сущности художественного, ибо все попытки определения сущности искусства путем вскрытия общих черт эстетической установки, эстетического переживания или эстетических критериев оценки безуспешны. «Не существует доводов,

чтобы поверить, — пишет Коэн, — что психологическая или логическая форма доктрины сущности эстетического правдива» [14]. Ни психологические поиски общих свойств эстетического переживания или его исходных условий (эстетической установки), ни логические исследования, ориентированные на вскрытие общих критериев эстетических оценок, не привели к решению этого вопроса.

Коэн анализирует концепции эстетической установки и эстетического переживания, предложенные Буллоу, Шопенгауэром, Сантаяной, Дьюи, Фраем, Лангер, и приходит к выводу, что никому до сих пор не удалось доказать, что существуют общие существенные черты всех переживаний, возбуждаемых различными произведениями искусства (переживаний, называемых эстетическими). Никому не удалось также доказать, что существуют какие-то специфические внутренние состояния или психические установки, необходимые для возникновения этих переживаний.

Коэн не отрицает факта, что некоторые установки могут затруднять или даже делать невозможным переживание произведения искусства. Он соглашается также с тем, что для восприятия произведения искусства необходимы определенные условия. Одним из них может быть, например, некоторая доля знаний из области истории литературы или некоторая доля терпения, без которой не может и быть речи о наслаждении романами Пруста. Но это вовсе не означает, подчеркивает Коэн, что можно априорно установить, какого рода ощущения, чувства и установки могут или должны быть стимулированы всеми существующими или возможными произведениями искусства. Реализуя эту часть своих рассуждений, автор утверждает, «что нет никакой особой активности (как созерцание), ни какого-то психического состояния (психическая дистанция), которые можно считать необходимыми для эстетического переживания» [15]. Никому не удалось вскрыть какой-либо универсальной структуры этого переживания.

Аналогично дело обстоит с критериями эстетической оценки. Коэн сомневался, существуют ли и могут ли быть вскрыты какие-то общие черты, которые являются существенными для всего разнообразия эстетических

критериев, применяемых при оценке произведения искусства. Тем более, что нет никакой уверенности, что эстетическая оценка есть действительно единственно закономерная и оправданная форма оценки искусства и что моральные или утилитарные оценки произведения искусства на самом деле являются неадекватными и недопустимыми.

В названных статьях Дики и Козна антиэссенциализм был доведен до логического конца. Всякие попытки определения сущности искусства были и будут безуспешны. Невозможно достичь этого ни прямым путем, через обреченные на фиаско попытки определения «искусства» и «произведения искусства», ни опосредованно, через характеристику природы переживаний, в которых и осуществляется природа искусства, или путем выявления специфики адекватных критериев его оценки.

#### *4. Критика антиэссенциализма (М. Мандельбаум и другие)*

Торжество антиэссенциализма стало одновременно и началом его заката. Концепция, провозгласившая неопределяемость искусства (невозможность и бесполезность дефиниции), имела своих сторонников даже в восьмидесятые годы (например, Франк, Чиоффи, Морис Гроссман [16] и Бенджамин Тильмен [17]). Но еще в шестидесятые годы в США начала появляться и развиваться критика антиэссенциализма. Критиками антиэссенциализма были такие ученые, как М. Мандельбаум, М. Бердсли [18], Э. Д. Бонд [19], А. Данто [20], Д. Дики [21], Д. Марголис [22], М. Мазерсил [23] и другие.

Одни из них отбрасывали аргументацию Вейца и Кенника, степень обоснованности их выводов или способ интерпретирования высказываний Витгенштейна. Другие указывали на новые возможности поисков дефиниции или предлагали собственные определения искусства. В полемике с антиэссенциалистами и в поисках новых способов определения искусства особую роль сыграла статья Мориса Мандельбаума «Семейные сходства и обобщение, касающиеся искусства» (1965).

Мандельбаум не только доказал, что Вейц не нашел убедительных аргументов, достаточно обосновывающих вывод, что всякая дефиниция искусства создает ограниче-

ния для художественного творчества, в частности, в отношении произведений, которые будут в будущем созданы художниками, но и подверг критике понимание «семейных сходств» Витгенштейном и Вейцем. Мандельбаум считал, что оба эти философа неправильно понимали взятое из генетики понятие «семейное сходство». Они не заметили, что семейное сходство — это двухслойное отношение. Кроме черт физически очевидных, которые могут, но вовсе не должны быть общими для членов одной семьи, семейное сходство заключается в существовании общих предков.

Витгенштейн и Вейц искали, по мнению Мандельбаума, общие черты разных игр и разных произведений искусства среди непосредственно проявляемых и чувственно воспринимаемых свойств. По очевидным причинам они не могли таких общих свойств найти, что склонило их к поспешному выводу, будто такие понятия как «игра» и «произведение искусства» неопределяемы по сути.

Из факта отсутствия внешних сходств двух предметов вовсе не следует, что они лишены общих свойств. Внешние сходства не являются ни единственными, ни наиболее существенными общими чертами. Игра в карты и гадание на картах внешне схожи друг с другом, но они различны существенным образом. Сходство и различие между предметами могут иметь реляционный характер. О том, что сходства между покером, шахматами и баскетболом более близки и родственны друг другу, нежели между покером и гаданием на картах, говорят такие реляционные свойства, как цели и намерения играющих.

Аналогично дело обстоит со сходством разных форм искусства. В этом случае также сходства надо искать не в сфере свойств, проявляемых внешне, а в сфере свойств реляционных, таких как цели и намерения художников и потребителей искусства, т. е. в отношениях между художниками и с их произведениями и между произведениями их потребителями. Не подлежит сомнению, например, что общей чертой разных художественных продуктов и действий является общее намерение их исполнителей, а именно, намерение создания произведения искусства. Мандельбаум подчеркивал при этом, что признание

намерения художника за отличительный признак произведения искусства не имеет ничего общего с известной ошибкой интенциональности (intentional fallacy). Отличие произведения искусства от внехудожественного предмета и интерпретация и оценка этого предмета — это совсем разные вещи. Только в этом случае мы не должны принимать во внимание намерения художника [24].

Мандельбаум не был, конечно, единственным критиком антиэссенциализма среди американских философов. Полемику с антиэссенциалистами вели трое других философов [25], строящих свою критику не только на опровержении выводов и аргументации антиэссенциализма, но также и на попытке указать возможности других способов определения [26], позволяющих избегать ошибок, допущенных традиционными теориями искусств. Плодом этих полемик были, между прочим, попытки осуществления новых способов дефинирования. К наиболее известным принадлежат институциональная дефиниция Дж. Дики и «альтернативная дефиниция» В. Татаркевича [27]. Заслуживает внимания менее известное предложение канадского философа Э. Д. Бонда, который одинаково критически относится к традиционным эссенциалистским концепциям и к антиэссенциализму.

Традиционные дефиниции не сумели, по мнению Бонда, избежать трех основных ловушек. Во-первых, они концентрировались только на одном из существенных аспектов искусства, т. е. на творческом акте, или на произведении искусства, или же на его восприятии, хотя правильная дефиниция должна учитывать все три аспекта. Во-вторых, теории эти исходили обычно из одной области искусства (например, литературы, музыки, живописи) и не учитывали достаточным образом всех остальных. В-третьих, дефиниции эти имели оценивающий характер, концентрируясь только на хорошем искусстве. В результате понятие «плохое искусство» или «неудачное произведение искусства» становилось внутренне противоречивым [28]. Всех этих ошибок можно, по мнению Бонда, избежать. Все прежние теории допускали, однако, еще одну ошибку. Все они переходили непосредственно от общего понятия к конкретным представлениям искусства,

пропуская такое существенное звено, каким является данная форма (область) искусства. В то время как «что-то является произведением искусства не потому, что ему свойственна какая-то сущность искусства, не потому что является предметным эквивалентом понятия “искусство”, но потому, что принадлежит к какой-то области искусства». Что-то является произведением искусства потому, что является поэмой (которая является видом литературы), или струнным квартетом (который является видом музыки), или картиной, или продуктом какой-то иной области искусства [29].

Единственным способом вскрытия сущности искусства может быть, по мнению Бонда, определение области искусства. Бонд предпринимает такую попытку путем выделения набора семи условий, из которых ни одно не является необходимым и ни одно, взятое в отдельности, не является достаточным условием, но взятые вместе образуют ядро каждой области искусства [30].

*5. Бенджамин Тильмен — «последний из могикан» антиэссенциализма*

В восьмидесятые годы во время господства в американской философии искусства новых постантиэссенциалистских и культурологических концепций искусства появилась одна развитая и оригинальная версия антиэссенциализма, изложенная в книге Б. Тильмена «Но искусство ли это?» (1984).

Концепция Б. Тильмена заслуживает внимания не только потому, что это, по всей вероятности, «лебединая песня» антиэссенциализма. Тильмен, как «последний из могикан», бросает вызов целому миру философии искусства и вступает с ним в единоборство. В своей книге он критикует не только традиционные эссенциалистские теории искусства (на примере концепций Г. Осборна и С. Пеппера), но также рассуждения классиков антиэссенциализма (М. Вейца и В. Кенника) и новейшие культурологические концепции искусства (А. Данто, Дж. Дики и Дж. Марголиса).

Классический антиэссенциализм Тильмен критикует за неудачное использование философии Витгенштейна в дискуссии на тему дефиниции искусства. Попытки эти

закончились неудачей, ибо основывались на упрощенных и ошибочных интерпретациях философии Витгенштейна. Оказывается, что никто до сих пор не понимал Витгенштейна правильно, и даже он сам не всегда говорил то, что хотел сказать, и только сейчас, благодаря интерпретации Тильмена, все стало понятным так, как надо. По мнению Тильмена, Витгенштейн вовсе не пытался доказать, что игры или произведения искусства лишены общих черт, но что идея общих черт в отрыве от значимого сравнительного контекста является бесполезным вздором. Ошибочно интерпретируется также понятие «семейные сходства». Витгенштейн вовсе не сводил их к свойствам непосредственно проявляемым. Он не пользовался также моделью семейных сходств как критерием или оправданием для употребления или расширения понятия. Сам Витгенштейн тоже ошибался, утверждая, что можно научиться понятию «игра» путем описания определенных парадигм или с помощью понятия «семейные сходства», хотя, как он сам хорошо знал, изучение этого понятия требует практики, т. е. реальной игры [31].

Тильмен считает, что философская теория искусства не нужна потому, что проблемы, связанные с искусством, которые рассматривает теория, не являются теоретическими проблемами. Это практические проблемы, связанные с действительным общением человека с искусством, для решения которых теория вовсе не нужна. То, что здесь действительно существенно, это вовсе не теория, но практика, т. е. то, что делают художники, и то, как мы понимаем, оцениваем и реагируем на их произведения. Ни художественное творчество, ни общение с искусством не ставят никаких философских вопросов.

«Когда я смотрю на картины, читаю поэзию или слушаю музыку, тогда у меня часто возникает много вопросов, которые мне хочется поставить, но это вовсе не философские вопросы» [32]. Тильмен соглашается с теми, кто оспаривает необходимость создания теории искусства и определения его. Он тоже считает такие попытки бессмысленными, но по другим причинам. Теоретические (философские) рассуждения, касающиеся искусства, вызваны были, по его мнению, всегда двумя мотивами:

кроме теоретического мотива, в познании мира и во всех формах активности человека существовал всегда практический мотив (повод). Это «практическая цель отличия произведений искусства от вещей, которые ими не являются, и потребность выработки принципов интерпретации и оценки конкретных произведений искусства» [33].

Данная практическая потребность особенно интенсивно ощущается в наше время, когда неопытный потребитель искусства (*plain gentleman*) чувствует себя озадаченным и растерявшимся на выставках современного искусства. Это практическая проблема оказания помощи ему, чтобы он заметил связь между тем, что видит на выставке, и тем, что привык считать произведением искусства. Ему надо помочь идентифицировать воспринимаемые предметы как произведения искусства и научить реагировать на них соответствующим образом. Это исключительно трудная задача — из-за возрастающего в художественной практике и санкционируемого теорией разлада между искусством и эстетическим.

Тильмен считает эстетические качества и ценности необходимым условием для искусства. Поэтому, полагает он, такие художественные предложения, как «редимэйдс» и так называемое «концептуальное искусство», не достигают художественного статуса. Тильмен не хочет, однако, чтобы этот его взгляд принимали за минимальную, зачаточную, неразвитую теорию искусства. Для него это практическая позиция и вид художественного манифеста, указывающий на верное направление развития искусства [34].

В заключение Тильмен подчеркивает, что он не утверждает, что философские теории или дефиниции искусства невозможны. Он не знает, как можно было бы доказать такое мнение. Невозможно доказать также, что искусство является понятием открытым и неопределяемым. Он полагает, что каждая идея теории или дефиниции искусства является туманной (*confused*). Он считает также, что необходимо исключить главные поводы (мотивы) традиционного теоретизирования на тему искусства.



Подводя итоги, достижения и заслуги антиэссенциализма можно свести к следующим тезисам.

1. В значительной степени была обоснованна критика традиционной философской теории искусства за спекулятивизм, излишнюю абстрактность, неясность языка, нормативистские склонности.

2. В результате антиэссенциалистской критики возросла логическая культура эстетических рассуждений, а язык эстетики стал более точным и ясным.

3. Антиэссенциализм стимулировал ряд дискуссий метаэстетических (статус эстетики, ее предмет, методы и задачи), методологических (теория в гуманитарных науках, роль дефиниции в теории, разные способы определения гуманитарных понятий) и теоретических.

4. Критика абстрактности и внеисторизма, психологизма и натурализма традиционных теорий искусства склоняла западных эстетиков к развитию исторического и социологического подхода в исследованиях искусства. В результате в рамках аналитической, в целом, американской эстетики возникли культурологические и исторические концепции искусства (А. Данто, Дж. Дики, Дж. Марголис, Д. Левинсон и другие).

Однако все основные антиэссенциалистские возражения, оспаривающие возможность и потребность развития философской теории искусства, были эстетиками и теоретиками искусства отвергнуты.

1. Забота о логической культуре в исследованиях искусства и точность языка эстетических рассуждений была несомненно обоснованна, но нельзя, занимаясь философией искусства, ограничиваться только анализом понятий и способов их употребления.

К тому же, вопреки своим программным декларациям, сами антиэссенциалисты не сумели удержаться в своих рассуждениях на чисто языковом уровне. Вейц, к примеру, доказывая неопределяемость понятия «искусство», ссылается на факт хронической изменчивости самого искусства и возможных, якобы, угроз, какие для развития искусства могли создавать дефиниции искусства и родственных понятий.

2. Конечно, надо отдавать себе отчет о рискованности обобщений, касающихся таких разнообразных явлений, столь изменчивых и субъективно обусловленных, как художественное творчество, произведение искусства и разные способы его восприятия и оценки. Но нет, однако, необходимости отказываться от всяких форм обобщения относительно художественных явлений. Ситуация в эстетике в этом отношении не отличается существенным образом от исследовательской ситуации в других гуманитарных науках. Все они занимаются изменчивыми явлениями, определяемыми, между прочим, с так называемым гуманистическим (человеческим) коэффициентом.

Если бы факт изменчивости исследуемого явления исключал возможность его определения, то гуманитарные науки должны были бы отказаться вообще от определения чего-либо. Нельзя при этом забывать о том, что изменчивость есть универсальное свойство всех явлений, состояния вещей, в том числе, природных.

Предостерегая от эссенциализма и опасностей, связанных с обобщениями, антиэссенциалисты сами неизбежно попадают в сети эссенциализма как в своих рассуждениях, посвященных теории искусства, так и при анализе самого искусства. Ведь, по мнению антиэссенциалистов, сущность всех прежних теорий искусства заключается в эссенциалистском понимании сущности искусства. Этого же рода эссенциалистские обобщения высказывают антиэссенциалисты относительно самого искусства и произведений искусства. По их мнению, сущностью искусства является его изменчивость и экспансивный характер, а сущностью и общей чертой всех произведений искусства — их уникальность.

3. Если даже согласиться с антиэссенциалистами, что все прежние попытки определения таких понятий, как «искусство» и «произведение искусства» окончились неудачей, то из этого вовсе не следует, что дефиниция этих понятий вообще невозможна. Если никакая дефиниция невозможна по отношению к «искусству», то это не обязательно, что невозможна теория искусства. Дефиниция не является ни наиболее существенным, ни даже необходимым элементом теории, это только удобная (особенно

полезная из дидактических соображений) форма фиксирования и передачи ведущей идеи данной теории. Примером такой ценной теории искусства, лишенной дефиниции основного понятия, может быть теория Романа Ингардена.

4. Безосновательными представляются обвинения современной эстетики в нормативизме и опасения, что всяческие дефиниции искусства могут тормозить развитие искусства и его художественное новаторство. Большинство художников не знает, как правило, никаких дефиниций, предлагаемых теоретиками, а те, которые их знают, обычно их игнорируют или относятся к ним с пренебрежением. Художники предпочитают свои собственные дефиниции и значительно более чувствительно относятся к определениям художественных критиков. Практические последствия (иногда очень отрицательные) могут иметь для них теоретические взгляды и даже эстетические вкусы политиков, интересующихся искусством. Концепции же эстетиков (если за ними не стоит государство, господствующая идеология или бизнес) являются для большинства художников безобидными высказываниями, не заслуживающими их внимания.

Нормативизм, упорно приписываемый эстетике, может быть действительно ограничением и даже угрозой для свободы творчества. Но, во-первых, нормативизм гораздо чаще был свойственен художественной критике, а современная философская эстетика в большинстве своих направлений всячески избегает нормативизма. Нормативизм этот постоянно появляется скорее в эстетике самих художников и теоретических взглядах критиков, связанных с существующим художественным «истеблишментом» (со всякими художественными учреждениями, роль которых систематически возрастает).

5. Наиболее неприятный и серьезный аргумент, выдвигаемый антиэссенциалистами против философской теории искусства, состоит в утверждении, что теория никому не нужна, ибо она не помогает обыкновенным потребителям искусства ориентироваться в хаосе новейших художественных явлений. Если же кто-то серьезно интересуется искусством, тот может лучше удовлетворить эти интересы, обращаясь к работам из области психологии и

социологии искусства, философии, культуры, теории массовой коммуникации, семиотики и т. п. На этот упрек можно ответить следующим образом: философия искусства в наименьшей степени нужна художникам и потребителям искусства, нежели философия языка нужна людям, пользующимся языком, а философия морали — людям, которые ведут себя определенным образом или хотят, чтобы их считали моральными. Конечно, можно создать искусство или воспринимать его без знания философии искусства, также как можно правильно пользоваться языком, не изучая философии языка, или можно жить морально, не зная вообще философии морали. Тем не менее никто не оспаривает потребности развития философии языка и философии морали. Не подлежит также сомнению, что существуют люди, которые хотят иметь определенные познания относительно языка, и искусства.

Можно даже предположить, что людей, имеющих познавательные интересы относительно искусства, больше, нежели тех, которые хотят иметь познания в области языкознания. Конечно, искусствоведческие знания можно приобрести благодаря психологии, социологии, семиотике и другим областям науки, исследующим искусство. Развитие этих наук не устраняет, однако, философских (аксиологических, эпистемологических и онтологических) вопросов, касающихся искусства и сферы эстетических явлений. Это достаточное и неоспоримое обоснование для существования философии искусства и эстетики.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Ср., в частности: W. B. Gallie. The Function of Philosophical Aesthetics // Aesthetics and Language. New York, 1954. P. 13—35.

2. Ср., в частности, следующие статьи, напечатанные в антологии Элтона (Aesthetics and Language): Margaret Macdonald. Some Distinctive Features of Arguments Used in Criticism of the Arts (p. 114—130); Helen Knight. The Use of «Good» in Aesthetic Judgments (p. 147—160); Stuart Hampshire. Logic of Appreciation (p. 161—169).

3. Ср.: P. Ziff. The Task of Defining a Work of Art // The Philosophical Review. Vol. 62 (1953). P. 58—78.

4. M. Weitz. Rola teorii w estetyce // M. Gotaszewska. Estetyka w swiecie. T. 1. Krakow, 1985. S. 348.

5. Ibid. S. 351.

6. Ibid.

7. W. E. Kennick. Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake? // Mind. Vol. LXVII. № 267 (July, 1958). P. 319.

8. Ibid. P. 325.

9. M. Weitz. Rola teorii w estetyce. S. 352—353.

10. Ibid. S. 354.

Концепцию открытых понятий Вейц развил в своих более поздних работах. Он выделил три основных вида открытых понятий, использующихся в эстетике: 1) «вечно открытые» (perennially flexible), например, «драма», «роман», «искусство»; 2) «вечно оспариваемые» (perennially debatable), например, «трагедия» и 3) «неизбежно неопределимые» (ineducibly vague), например, «маньеризм». См.: M. Weitz. Wittgenstein's Aesthetics // Language and Aesthetics. Contribution to the Philosophy of Art. Lawrence, 1973. P. 12—18. M. Weitz. The Opening Mind. Chicago, 1977. P. X—XI, ch. I—III.

11. W. Kennick. Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake? P. 322.

12. См.: G. Dickie. The Myth of the Aesthetic Attitude. // The American Philosophical Quarterly. Vol. 1. № 1 (January, 1964).

13. См.: B. Dziemidok. Sztuka, emocje, wartosci. Warszawa, 1992. S. 73—92.

14. M. Cohen. Aesthetic Essence. // M. Black. Philosophy in America. London, 1965. P. 116.

15. Ibid. P. 120.

16. F. Cioffi. The Aesthetic and the Epistemic, M. Grossman. On Beardsley's Definition. // What is Art? New York, 1983. P. 201—217, 33—47.

17. B. Tilghman. But is it Art? Oxford, 1984.

18. M. C. Beardsley. The Aesthetic Point of View. Ithaca, 1982. P. 298—315.

19. E. J. Bond. The Essential Nature of Art. // American Philosophical Quarterly. Vol. 12. № 2 (April, 1975). P. 177—183.

20. A. Danto. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge Mass., 1981. P. 54—63.
21. G. Dickie. *Aesthetics. An Introduction*. Indianapolis, 1971. P. 95—98.
22. J. Margolis. *Art and Philosophy*. Atlantic Highlands, 1980. P. 77—91.
23. M. Mothersill. *Beauty Restored*. Oxford, 1984. P. 33—73.
24. M. Mandelbaum. *Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts*. // *American Philosophical Quarterly*. V. II (1965). P. 219—228.
25. J. Margolis. *The Language of Art and Art Criticism*. Detroit, 1965. Ch. III. G. Dickie. *Defining Art*. // *American Philosophical Quarterly*. Vol. 6 (1969). P. 253—256.
26. A. Danto. *The Artworld*. // *The Journal of Philosophy*. Vol. 61 (1964). P. 571—584.
27. W. Tatarkiewicz. *Definicja sztuki*. // *Studia Filozoficzne*, 1971. № 2. S. 42. См. также: В. Татаркевич. *Дефиниция искусства* // *Вопросы философии*, 1973. № 5. С. 75.
28. E. J. Bond. *The Essential Nature of Art*. // *American Philosophical Quarterly*. Vol. 12. № 2 (April, 1975). P. 177.
29. Ibid. P. 179.
30. Ibid. P. 180—181.
31. B. Tilghman. *But is it Art?* P. 25—46.
32. Ibid. P. 10.
33. Ibid. P. 2.
34. Ibid. P. 120.

МОРРИС ВЕЙЦ

## РОЛЬ ТЕОРИИ В ЭСТЕТИКЕ<sup>1</sup>

Теория была центром эстетики, и до сих пор остается таковой в философии искусства. Ее признанный интерес по-прежнему связан с определением природы искусства, которое может быть сформулировано в виде дефиниции. Философия искусства истолковывает дефиницию как утверждение о необходимых и достаточных свойствах того, что определяется, утверждение, претендующее быть истинным или ложным заявлением о сущности искусства, которая характеризует и отличает его от всего остального. Каждая из великих теорий искусства: формализм, волюнтаризм, эмотивизм, интеллектуализм, интуитивизм, органицизм — сходятся в попытке установить дефиниционные (defining) свойства искусства. Каждая утверждает, что она истинна, поскольку точно сформулировала в реальной (real) дефиниции природу искусства, и что другие ложны, поскольку упустили некоторые необходимые или достаточные его свойства. Многие теоретики утверждают, что их попытка не просто интеллектуальное упражнение, но абсолютная необходимость для какого-то бы ни было понимания искусства и нашей собственной оценки его. Пока мы не знаем, заявляют они, что такое

<sup>1</sup> Morris Weitz. The Role of Theory in Aesthetics // Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 15 (1956).

искусство, каковы его необходимые и достаточные свойства, мы не можем адекватно воспринимать его или говорить, почему некое произведение является хорошим или лучше, чем другое. Эстетическая теория, таким образом, важна не только сама по себе, но и для обоснования как высокой оценки, так и критики. Философы, критики и даже художники, которые пишут об искусстве, согласны с тем, что именно теория природы искусства первична в эстетике.

Возможна ли эстетическая теория в смысле истинной дефиниции или ряда необходимых и достаточных свойств произведения искусства? Ничто иное как сама история эстетики дает право сомневаться в этом. Поскольку, вопреки множеству теорий, кажется, что мы сегодня не ближе к нашей цели, чем во времена Платона. Каждый век, каждое направление в искусстве, каждая философия искусства пытаются вновь утвердить заявленный идеал лишь для того, чтобы быть достигнутыми новой или исправленной теорией, укорененной, по крайней мере частично, в отречении от предшествующих теорий. Даже сегодня почти каждый интересующийся проблемами эстетики до сих пор в глубине души тешит себя надеждой, что истинная теория искусства грядет. Нам необходимо только проверить многочисленные новые книги об искусстве, в которых предложены новые дефиниции, или, особенно в нашей стране, основные учебники и антологии, чтобы узнать, насколько силен приоритет теории искусства.

В этом эссе я хочу оправдать отказ от этой проблемы. Я хочу показать, что теория — в требуемом классическом смысле — *никогда* не придет в эстетику и что нам было бы намного лучше, как философам, вытеснить вопрос «Какова природа искусства?» другими вопросами, ответы на которые обеспечат нам все понимание искусства, какое только возможно. Я хочу показать, что неадекватность теорий не вызвана, в первую очередь, законной трудностью, такой, например, как огромная сложность искусства, которая может быть исправлена дальнейшим исследованием и изучением. Их базисная неадекватность состоит в ошибочном представлении об искусстве. [Эстети-



ческая теория (притом всякая) полагая, что правильная теория вообще возможна, в принципе заблуждается, поскольку она в корне неправильно истолковывает логику понятия искусства. Ее основное утверждение, что понятие «искусство» поддается реальной или какого-либо вида истинной дефиниции, неверно. Такая попытка обнаружить необходимые и достаточные свойства искусства логически несостоятельна по той простой причине, что набор таких качеств и, следовательно, их формула никогда не будут найдены. Искусство, как показывает логика понятия, не имеет набора необходимых и достаточных свойств, следовательно, его теория логически невозможна, а не просто практически трудна. Эстетическая теория пытается определить то, что не может быть определено так, как требуется. Но, рекомендуя отказ от эстетической теории, я не буду доказывать, как многие другие, что ее логические затруднения превратили ее в бессмысленную или бесполезную. Наоборот, я постараюсь вновь оценить ее роль и ее вклад, в первую очередь, чтобы показать, сколь велико ее значение для нашего понимания искусств.

Кратко рассмотрим некоторые из наиболее известных существующих теорий для того, чтобы понять, действительно ли они включают правильные и адекватные высказывания о природе искусства. В каждой из них содержится предположение, что таков истинный перечень определяющих свойств искусства, и подразумевается, что предыдущие теории давали ложные определения. Так, для начала, рассмотрим известный вариант формалистской теории, который выдвинут Беллом и Фраем. Правда, они, главным образом, говорят в своих работах о живописи, но оба утверждают, что обнаруженное ими в этом искусстве может быть обобщено применительно к другим видам искусства. Сущность живописи, утверждают они, — это пластические элементы, взятые в отношении. Ее определяющее свойство — значимая форма, то есть некоторые комбинации линий, цветов, форм, объемов (все на холсте, кроме предметно-изобразительных элементов), которые эвоцируют (evoke) уникальный отклик на такие комбинации. Живопись можно

определить как пластический организм. Природа искусства, какова она есть на самом деле, согласно теории, есть уникальное сочетание определенных элементов (качественно определяемых пластических элементов) в их отношении. Все, что есть искусство, — пример значимой формы; неискусство не имеет такой формы.

На это эмотивист возражает, что истинно существенное свойство искусства утеряно. Толстой, Дюкасс или кто-либо из защитников этой теории находят, что требующееся дефиниционное свойство не значимая форма, а, скорее, выражение эмоции в некоем чувственно-воспринимаемом общедоступном (public) средстве (medium). Без проекции эмоции в каком-нибудь куске камня, словах, звуках и т. д. не может быть искусства. Искусство — именно такое воплощение эмоции. Именно это уникально характеризует искусство, и какое-либо реальное определение его, содержащееся в некоторой адекватной теории искусства, должно также утверждать это.

Интуитивист отказывается и от эмоции, и от формы, как дефиниционных свойств. У Кроче, например, искусство отождествляется не с некоторым материальным общедоступным объектом, а с особым творческим, познавательным и духовным актом. Искусство в своей действительности — первая стадия познания, где некоторые человеческие существа (художники) приносят свои образы и интуиции для лирического прояснения или выражения. Как таковое, искусство — это сознание, непонятное по характеру, сознание уникальной индивидуальности вещей; и поскольку оно существует вне уровня понятийного осмысления или действия, оно лишено научного или морального содержания. Кроче выбирает в качестве определяющей сущности искусства эту первую стадию духовной жизни и выдвигает ее идентификацию с искусством как философски истинную теорию или дефиницию.

Органист говорит в этой связи, что искусство на самом деле — класс органических целостностей, состоящий из различных, хотя и неотделимых элементов в их причинно-следственных отношениях, которые присут-

ствуют в некотором чувственно воспринимаемом средстве. У Брэдли в отдельных статьях по этому вопросу в литературной критике заявлено следующее: любая вещь, которая есть произведение искусства, — по своей природе уникальный комплекс взаимосвязанных частей (в живописи, например, линий, цветов, объемов, предметов и т. д.), взаимовлияющих друг на друга на некоторой поверхности, покрытой красками. Какое-то время, конечно, и мне казалось, что эта органическая теория составляет единственно верное и реальное определение искусства.

Последний пример — самый интересный из всех (логически). Это волюнтаристская теория Паркера. В своих работах об искусстве Паркер настойчиво подвергает сомнению традиционные простодушные определения эстетики. «Предположение, лежащее в основе каждой философии искусства, — существование некоторой общей природы искусства, присутствующей во всех искусствах»[1]. «Все столь популярные краткие дефиниции искусства — “значимая форма”, “экспрессия”, “интуиция”, “объективированное удовольствие” — ошибочны либо потому, что, будучи верными не только в отношении искусства, они также верны в отношении многого из того, что не есть искусство, и, следовательно, им не удастся отделить искусство от других вещей, либо потому, что они пренебрегают некоторыми существенными аспектами искусства»[2]. Но вместо того, чтобы отринуть попытку определения искусства как таковую, Паркер настаивает на необходимости именно сложного определения, а не простого. «Определение искусства, следовательно, должно быть дано с точки зрения комплекса характеристик. Неспособность признать это было ошибкой всех хорошо известных определений»[3]. Его вариант волюнтаризма — идея о том, что искусство — по существу — тройко: воплощение желаний и требований, удовлетворенных посредством воображения; язык, в качестве общедоступного средства искусства; и гармония, которая объединяет язык с пластами воображаемых проекций. Так, для Паркера, реальное определение — сказать об искусстве, что оно есть «... обеспечение удовлетворения посредством

воображения, социального значения и гармонии». Он утверждает, что «ничто, кроме произведений искусства, не обладает всеми тремя из перечисленных признаков» [4].

Все эти образцы теорий по-своему неадекватны. Каждая подразумевает полное утверждение о дефиниционных чертах всех произведений искусства, но, однако, каждая из них упускает что-либо из того, что другие делают центральным. Некоторые представляют собой логический круг, например, теория Белла—Фрая, об искусстве как значимой форме, которая определяется частично с точки зрения нашего отклика на значимую форму. Некоторые из них в поиске необходимых и достаточных свойств делают акцент всего лишь на нескольких свойствах, подобно (опять-таки) дефиниции Белла—Фрая, которая упускает изображение предмета (subject representation), или подобно теории Кроче, которая пренебрегает включением самой важной черты — публичного, материального характера, скажем, архитектуры. Другие становятся слишком общими и включают объекты, которые не являются ни искусством, ни произведением искусства. Органицизм, конечно, представляет собой именно такой взгляд, поскольку он может быть приложен к любому причинно-обусловленному единству (causal unity) в естественном мире, так и к искусству [5]. Другие до сих пор настаивают на сомнительных принципах; таковы, например, заявление Паркера, что искусство воплощает воображаемое удовлетворение, а не реальное, или утверждение Кроче, что это непонятливое познание. Следовательно, даже если у искусства имеется набор необходимых и достаточных свойств, ни одна из теорий, упомянутых нами, не перечислила такого набора свойств, который удовлетворил бы всех заинтересованных.

Существует и другая трудность. Предполагается, что как реальные определения эти теории должны быть фактическими свидетельствами об искусстве. Если это так, можем ли мы спросить, являются ли они эмпирическими и открытыми для верификации или фальсификации? Например, что могло бы подтвердить или опровергнуть теорию, что искусство — значимая форма, или воплощение эмоции, или творческий синтез образов?

Кажется, нет даже намека на какое-то свидетельство, которое позволило бы проверить эти теории; и действительно, сомнительно, что дело в номинальных дефинициях понятия «искусство», т. е. во вновь предложенных определениях, данных в терминах некоторых выбранных условий приложения понятия искусства, а не в истинных или ложных свидетельствах о существенных свойствах искусства вообще.

Но вся эта критика традиционных эстетических теорий — того, что они представляют собой логический круг, что они неполные, непроверяемые, псевдо-фактические, маскирующие предложения изменить значение понятий, — была осуществлена ранее. Мое намерение — выйти к более фундаментальной критике, а именно показать, что эстетическая теория является логически тщетной попыткой определить неопределимое, установить необходимые и достаточные свойства того, что не имеет таких свойств, представить понятие искусства закрытым, тогда как его привычное использование обнаруживает и требует его открытости.

Проблема, с которой необходимо начать, — не «Что есть искусство?», а «Какого рода понятием является искусство?». Действительно, коренная проблема философии как таковой — объяснить отношение между применением некоторых видов понятий и условиями, при которых они могут быть употреблены правильно. Перефразируя Витгенштейна, не следует спрашивать: «Какова природа некоторого философского X?» или даже, подобно специалисту по семантике: «Что X означает?», осуществляя трансформацию, которая ведет к губительному толкованию понятия «искусство» как наименованию некоторого класса объектов, а скорее, «Каково использование или применение X?», «Что X делает в языке?». Таков, я полагаю, исходный вопрос, завязка, даже развязка любой философской проблемы и решения. Так, в эстетике наша первая проблема — разъяснение фактически существующего применения понятия «искусство» с целью дать логическое описание действительного функционирования понятия, включая описание условий, при которых мы правильно используем это понятие или его корреляты.

Моя модель в этом типе логического описания или философии исходит от Витгенштейна. Именно он, в опровержение философского теоретизирования в смысле конструирования дефиниций философских сущностей, предоставил современной эстетике точку отсчета или будущего прогресса. В своей работе «Философские исследования» он поднимает в качестве иллюстрации вопрос «Что есть игра?». Традиционный философский ответ был бы дан в терминах некоторого исчерпывающего набора свойств, общего всем играм. В этой связи Витгенштейн говорит: давайте рассмотрим то, что мы называем «играми».

«Я имею в виду настольные игры, карточные игры, игры в мяч, Олимпийские игры и так далее. Что общего для всех них? — Не говорите, что должно быть нечто общее, иначе они бы не назывались “играми”, а присмотритесь, есть ли что-либо общее в них. Если вы понаблюдаете за ними, вы не увидите что-либо общее для них всех, но лишь сходства, родственные отношения, целый ряд таковых...» [6].

Карточные игры похожи на настольные игры лишь в некоторых отношениях. Не все игры развлекают, и также не всякая заканчивается победой или поражением или является состязанием. Некоторые игры похожи на другие в каких-то отношениях — вот и все. Что мы находим — это не необходимые и достаточные свойства, а только «сложная сеть сходств, частично совпадающих и пересекающихся», вследствие чего мы можем сказать об играх, что они образуют семью с семейными сходствами, а не общие характерные черты. Чтобы сказать, что такое игра, мы собираем образцы игр, описываем их и добавляем: «Это и подобное этому называется “играми”». Это — все, что необходимо сказать, и действительно все, что кто-либо из нас знает об играх. Знание, что игра существует, не есть знание некоторой реальной дефиниции или теории, а способность узнавать и объяснять игры, определять, какие среди воображаемых и новых примеров будут названы играми, а какие нет.

Проблема природы искусства подобна вопросу о природе игр, по крайней мере, в следующих отноше-

ниях: если мы действительно присмотримся к тому, что именно мы называем «искусством», мы также не найдем общих свойств — только нити сходств. Познание искусства не состоит в том, чтобы схватить выявленную или скрытую сущность, но в способности узнавать, описывать и объяснять те произведения, которые мы называем «искусством» благодаря этим сходствам.

Но основное сходство между этими понятиями — их открытая структура. Для их разъяснения могут быть приведены вполне определенные характерные (paradigm) примеры, не вызывающие сомнения в том, что они могут быть правильно описаны как «искусство» или «игра», и не может быть применен исчерпывающий набор случаев. Я могу перечислить некоторые случаи и некоторые условия, при которых я могу правильно применить понятие искусства, но я не могу перечислить все из них, потому что всегда возможны — или, по крайней мере, мыслимы — непредвиденные или новые условия.

Понятие является открытым, если условия его применения поправимы, то есть если можно вообразить или гарантировать ситуацию или случай, который потребовал бы некоторого рода решения с нашим участием, чтобы расширить использование понятия для включения этого случая или ограничить понятие и изобрести новое, чтобы иметь дело с новым случаем и его новым свойством. Если необходимые и достаточные условия для приложения понятия могут быть установлены, понятие является ограниченным. Но это может произойти лишь в логике и математике, где понятия конструируются и полностью определяемы. Этого не может произойти с эмпирически-дескриптивными и нормативными понятиями, если мы не ограничиваем их произвольно, вводя пределы их использования.

Я могу проиллюстрировать этот открытый характер понятия «искусство» наилучшим образом на примерах его видов (subconcepts). Рассмотрим вопросы, вроде «Является ли “США” Дос Пасоса романом?», «Является ли романом “К маяку” В. Вулф?», «Роман ли “Поминки по

Финнегану" Д. Джойса?». С традиционной точки зрения, они толкуются как фактические вопросы, на которые отвечают «да» или «нет» в соответствии с присутствием или отсутствием дефиниционных (defining) свойств. Но, конечно, не так следует отвечать на любой из этих вопросов. Когда это происходит, как было много раз в развитии романа от Ричардсона до Джойса (например, «Школа жен» Гайда — роман или дневник?), то ставится на карту не фактический анализ, касающийся необходимых и достаточных свойств, а решение о том, сходно ли рассматриваемое произведение в некоторых отношениях с другими произведениями, уже названными «романами» и, следовательно, гарантирует ли расширение понятия включение нового случая. Новое произведение является повествовательным, беллетристическим, содержит описание характера и диалог, но (скажем) не имеет привычного хронологического порядка в сюжете или перемежается подлинными газетными сообщениями. Оно напоминает упомянутые романы А, В, С... в некоторых отношениях, но не похоже на них в других. Но, следовательно, также В и С не были похожи на А в некоторых отношениях, когда было решено распространить понятие, приложимое к А на В и С. Так как произведение  $N + 1$  (отмеченное новое произведение) подобно А, В, С...N в определенных отношениях, т. е. имеет нити сходства по отношению к ним, — понятие расширяется и порождается новая фаза романа. Значит, проблема «Является ли " $N + 1$ " романом?» не есть вопрос фактический, а, скорее, проблема решения, когда вердикт выносится в зависимости от того, расширяем мы или нет наш набор условий применения понятия.

То, что истинно по отношению к роману, думается, истинно по отношению к любому виду искусства: трагедии, живописи, опере и т. д. и к самому понятию искусства также. Вопрос «Является ли X романом, живописным полотном, оперой, произведением искусства?» не допускает определенного ответа в смысле фактического «да» или «нет». Вопрос «Этот коллаж — произведение живописи или нет?» не основывается на каком-либо наборе необходимых и достаточных свойств



живописи, а на том, решаем ли мы — или уже решили — расширить понятие «живопись», чтобы охватить этот случай.

Понятие «искусство» — открытое понятие. Новые условия (случаи) постоянно появлялись и будут несомненно постоянно возникать; будут рождаться новые художественные формы, новые движения, которые потребуют решений заинтересованных, как правило профессиональных, критиков относительно того, должно ли быть расширено понятие или нет. Для правильного применения понятия эстетики могут пожертвовать условиями сходства, но никогда — необходимыми и достаточными условиями. В понятии «искусство» эти условия приложения не могут быть исчерпывающе перечислены, так как всегда могут быть представлены или сотворены художником или даже природой новые случаи, которые потребовали бы чьего-либо решения расширить или закрыть старое понятие, либо изобрести новое. (Например, «Это не скульптура, это мобиль».)

Значит, предельно экспансивный, авантюрный характер искусства, всегда присущие ему изменения и его новые творения делают логически невозможной гарантию какого-либо набора дефиниционных свойств. Мы можем, конечно, сделать выбор и закрыть понятие. Но делать это по отношению к понятиям «искусство», или «трагедия», или «портрет» и т. д. нелепо, так как это лишает прав сами условия творческой деятельности в искусстве.

Конечно, в искусстве есть законные и пригодные закрытые понятия. Но они всегда таковы, что их границы условий начертаны ради *особенной* цели. Рассмотрим различие, например, между понятиями «трагедия» и «(дошедшая до нас) греческая трагедия». Первое является открытым и должно оставаться таковым, чтобы допускать возможность новых условий, например, пьеса, в которой герой не знатный или падший или в которой нет героя, но есть другие элементы, похожие на то, что мы называем «трагедией». Второе понятие закрытое. Пьесы, к которым оно приложимо; условия, при которых оно может быть правильно использовано, — все в нем, поскольку граница

«греческая» очерчена. Здесь критик может выработать теорию или реальную дефиницию, в которой он перечислит общие свойства, по крайней мере, дошедших до нас греческих трагедий. Определение Аристотеля, ошибочное как теория всех пьес Эсхила, Софокла и Еврипида, так как оно не охватывает некоторые из них [7], обычно называемых «трагедиями», может быть истолковано как реальное (хотя и некорректное) определение этого закрытого понятия; хотя также возможно, как, к сожалению, и было, представлять его себе как означенное реальное определение понятия «трагедия», но в этом случае оно страдает от логической ошибки — попытки определить то, что определить невозможно, попытки втиснуть открытое понятие в номинальную формулировку закрытого понятия.

Чтобы критик не путался, он должен обрести абсолютную ясность относительно способа, каким он представляет себе понятия; иначе он переходит от проблемы определения «трагедии» и т. п. к произвольному ограничению понятия в терминах определенных предпочитаемых условий или характеристик, которые он суммирует в некоей лингвистической рекомендации, ошибочно считая ее реальной дефиницией открытого понятия. Так, многие критики и эстетики, задавая вопрос «Что есть трагедия?», выбирают класс образцов, которым они могут дать истинное описание общих свойств, и затем истолковывают это описание избранного закрытого класса в качестве истинной дефиниции или теории целиком открытого класса трагедии. Это, по-видимому, и есть логический механизм большинства так называемых теорий видов искусства: «трагедии», «комедии», «романа» и т. д. В результате вся эта изощренно обманчивая процедура ведет к превращению правильных критериев *опознания* (recognizing) членов определенных законно закрытых классов произведений искусства в рекомендуемые критерии *оценивания* (evaluating) любого произвольного элемента класса.

Первостепенная задача эстетики заключается не в поиске теории, а в разъяснении понятия искусства. В особенности необходимо описать условия, при которых

мы правильно применяем данное понятие. Дефиниция, реконструкция, схемы анализа здесь неуместны, ибо они искажают наше понимание искусства и ничего не прибавляют к нему.

Мы используем понятие «искусство» — одновременно и дескриптивное, как «стул», и оценочное, как «хорошее»; т. е. иногда мы говорим: «Это — произведение искусства», чтобы описать нечто, а в других случаях, чтобы оценить нечто. Ни то, ни другое использование никого не удивляет.

Во-первых, в чем логика высказывания «X — произведение искусства», когда оно носит описательный характер? Каковы условия, при которых мы могли бы сделать такое высказывание правильно? Нет необходимых и достаточных условий, но существуют ряды условий сходства, т. е. узлы свойств, ни одно из которых не присутствует с необходимостью но большинство из которых существует, когда мы описываем предметы как произведения искусства. Я назову их «критериями опознания» (criteria of recognition). Все они служат дефиниционными критериями частных традиционных теорий искусства, с которыми мы уже знакомы. Так, в основном, когда мы описываем нечто как произведение искусства, мы исходим из условий, присущих некоему сорту артефакта, созданному человеческим умением, изобретательностью и воображением, который воплощает в материальном, общедоступном средстве — камне, дереве, звуках, словах и т. д. — некоторые отличимые элементы и отношения. Иные теоретики добавили бы такие условия, как удовлетворение желаний, объективацию или выражение эмоций, некий акт сопереживания (empathy) и т. д., но эти последние условия кажутся достаточно случайными, данными лишь некоторым воспринимающим, когда предметы описываются как произведения искусства. Высказывание «X является произведением искусства и не содержит никакой эмоции, экспрессии, акта сопереживания, удовлетворения и т. д.» имеет определенный смысл и часто может быть истинным. Высказывания «X — произведение искусства и...

ником не было сделано», или... «существует только в душе, а не в какой-то публично наблюдаемой вещи», или... «было создано случайно, когда он пролил краску на холст» — в каждом нормальном случае обычно отрицаемые, не лишены смысла и способны быть истинными в определенных обстоятельствах. Ни один из критериев опознания не является дефиниционным, либо необходимым, либо достаточным, так как мы можем иногда утверждать о чем-то, что это — произведение искусства и продолжать отрицать какое-либо из этих условий, даже то, которое традиционно рассматривалось как основное, а именно, что произведение искусства — артефакт. Рассмотрим предложение «Этот кусок дерева, выброшенный на берег, является прелестной скульптурой». Сказать о чем-то, что это — произведение искусства, — значит, связать себя обязательным наличием некоторых из этих условий. Едва ли кто-то описал бы X как произведение искусства, если X не было бы ни артефактом, ни собранием элементов, чувственно представленных при помощи какого-то средства, ни продуктом человеческого умения и т. д. Если нет ни одного из условий, если нет критериев, данных для признания чего-то произведением искусства, мы не опишем это нечто как таковое. Но, раз так, ни одно из условий и критериев или любая их коллекция не является ни необходимым, ни достаточным условием.

Разъяснение дескриптивного использования понятия «искусство» не создает серьезной трудности. Иначе обстоит дело с выяснением оценочного использования. Для многих, особенно для теоретиков, высказывание «Это — произведение искусства» значит больше, чем описание, это также похвала (praise). Условия ее высказывания, следовательно, включают определенные предпочитаемые свойства или характеристики искусства. Я назову их «критериями оценивания». Рассмотрим типичный пример этого оценочного использования — взгляд, в соответствии с которым говорят о чем-либо, что это — произведение искусства, подразумевая, что это — *удачная* гармонизация элементов.

Многие номинальные дефиниции искусства и его видов даны в этой форме. Что здесь поставлено на карту — то, что понятие «искусство» берется как оценочное, которое либо отождествляется с его критерием, либо обосновывается в его терминах. Понятие «искусство» определяется в терминах оценочного (evaluative) свойства, например, «удачная гармонизация». С такой точки зрения, сказать «X — произведение искусства», значит (1) иметь в виду, что «X — удачная гармонизация» (например, «Искусство — значимая форма») или (2) сказать нечто оценочное на основе удачной гармонизации. Теоретики никогда не сознают отчетливо, когда (1), а когда (2) выдвигается вперед. Большинство из них, заинтересованных в использовании оценочного высказывания, формулируют (2), т. е. такую черту искусства, которая делает искусством нечто в оценочном смысле и затем утверждают (1), т. е. понятие «искусство» в терминах свойств, создающих художественность. И, очевидно, это должно спутать условия, при которых мы высказываем оценку, и значение того, что мы говорим. Фраза «Это — произведение искусства», высказанная оценочно, не может означать «Это — успешная гармонизация элементов» (кроме исключений), но в большинстве случаев так говорят благодаря создающим художественность свойствам, которые берутся как критерий (вполне определенный) понятия «искусство», когда это понятие используется как оценка. Фраза «Это — произведение искусства» при оценочном использовании служит для того, чтобы хвалить, а не подтверждать основание, в соответствии с которым так говорится.

Оценочное использование понятия «искусство», хотя и отличается от условий его применения, имеет самое непосредственное отношение к этим условиям. Поскольку в каждом случае высказывания «Это — произведение искусства» (используемого как оценка) происходит именно так, что критерий оценки (например, удачная гармонизация) применения понятия искусства превращается в критерий опознания. Именно поэтому

оценочное высказывание «Это — произведение искусства» подразумевает смысл «Оно имеет С», где С — некоторое выбранное, создающее художественность свойство. Так, если некто использует понятие «искусство» как оценку, как делают многие, то высказывание «Это — произведение искусства, но оно не хорошо (эстетически)» лишено смысла, и этот некто пользуется понятием «искусство», отказываясь *называть* нечто «произведением искусства», если оно не воплощает его критерий совершенства (excellence).

Нет ничего плохого в оценочном использовании понятия «искусство»; фактически, существует веская причина использования этого понятия для оценки. Но нельзя утверждать, что теории оценочного использования понятия «искусство» являются истинными и реальными дефинициями необходимых и достаточных свойств искусства. Напротив, они оказываются номинальными дефинициями, чистыми и простыми, в которых понятие «искусство» вновь определяется в терминах выбранных критериев.

Но эти номинальные дефиниции в высшей степени ценны не из-за их скрытых лингвистических рекомендаций, скорее, благодаря обсуждению причин изменения критериев понятия «искусство», которые выстраиваются в определение. В каждой из великих теорий искусства (правильно ли понимаемых в аспекте номинальных дефиниций или неправильно понимаемых как реальные дефиниции) крайне важны доводы, предлагаемые в качестве аргумента соответствующей теории, т. е. основания выбранного или предпочитаемого критерия совершенства и оценки. Именно это многолетнее обсуждение критериев оценки придает значимость изучению истории эстетических теорий. Ценность каждой теории состоит в попытке установить и оправдать некоторые критерии, отрицаемые или искажаемые предшествующими теориями. Вновь взглянем на теорию Белла—Фрая. Конечно, высказывание «Искусство — значимая форма» нельзя принять как истинную, реальную дефиницию искусства; и, несомненно, это высказывание действительно функционирует в их эстетике как новое толкование искусства в

терминах выбранного условия значимой формы. Но то, что дает высказыванию эстетическую значимость, лежит за пределами формулы: в то время, когда литературные и изобразительные элементы стали первостепенными в живописи, *вернуться* к пластическим элементам, потому что они являются *исконными* для живописи. Итак, роль теории — не определять что-либо, а использовать форму определения, почти афористически, чтобы установить точное положение критической рекомендации, вернув вновь наше внимание к пластическим элементам в живописи.

Раз мы, как философы, понимаем это различие между формулой и тем, что лежит за ее пределами, это обязывает нас великодушно обходиться с традиционными теориями искусства, так как в каждой из них объединены обсуждение и аргумент для акцентирования или сосредоточения внимания на некоторой особенности искусства, которая отрицалась или искажалась. Если мы принимаем эстетические теории буквально, они все неверны, как мы видели ранее, но если мы реконструируем их, с точки зрения их функции и цели, как серьезные и доказанные рекомендации для того, чтобы сосредоточиться на некоторых критериях совершенства в искусстве, ~~мы увидим, что эстетическая теория далеко не бесполезна.~~ Действительно, она становится чем-то центральным в нашем понимании искусства, так как она учит нас, что именно искать и как это рассматривать в искусстве. Центром обсуждения во всех теориях должны стать — ~~debates on the foundations of perfection in art,~~ дискуссии об эмоциональной глубине, глубоких истинах, естественной красоте, точности, свежести воплощения и т. д., взятых в качестве критериев оценки — ~~about all this, that converges in the eternal problem, that makes the production of art beautiful.~~ Чтобы понять роль эстетической теории, нет необходимости выдумывать дефиницию, логически обреченную на провал, нужно понимать ее как сумму серьезно сделанных рекомендаций о том, как внимать определенным чертам искусства.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. D. Parker. The Nature of Art // E. Vivas, M. Krieger. The Problems of Aesthetics. N. Y., 1953. P. 90.
2. Ibid. P. 93—94.
3. Ibid. P. 94.
4. Ibid. P. 104.
5. Mind. Oct., 1951. P. 561—564.
6. Wittgenstein. Philosophical Investigations. Oxford, 1953. Part I. Sections 65—75.
7. H. D. F. Kitto. Greek Tragedy. London, 1939.



ПОЛЬ ЗИФФ

## ЗАДАЧА ОПРЕДЕЛЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА<sup>1</sup>

Одна из самых главных проблем эстетики состояла в том, чтобы дать дефиницию (анализ, толкование или разъяснение) понятия «произведение искусства». Решения, принятые эстетиками по этому вопросу, часто насильственно противопоставлялись одно другому. Нет сомнения, проблема трудна. И мне хотелось бы рассмотреть здесь, почему именно она так трудна. Я надеюсь прояснить, что включается в такую дефиницию и что эстетик должен делать, чтобы обосновать используемую им дефиницию произведения искусства.

### 1.

Предположим, ребенок не понимает, что такое книга, и оказывается поставленным в тупик людьми, говорящими о книгах. Чтобы помочь ребенку уловить смысл слова «книга», проще всего было бы показать ему книгу. Но если бы кто-то помог или попытался помочь ему, выбирая для этого карманную книгу, или дневник с неисписанными страницами, или записную книжку с отрывными

---

<sup>1</sup> Paul Ziff. The Task of Defining a Work of Art // The Philosophical Review. Vol. 62 (1953).

листами? Возможно, здесь необходима толстая книга, но не слишком пухлая, в твердой обложке, вероятно, в кожаном, с позолоченными буквами названия, переплете. Если кто-то не знает, но хотел бы узнать, что такое стол, научиться использовать слово «стол», не следовало бы начинать обучение, показывая эзотерический столик с 96 ножками, величиною всего 6 дюймов. Надо бы взять хороший, прочный стол из дуба, а не ночной кошмар дизайнера. Если мы начинаем с чистого случая (clear-cut case), который, как правило, ни у кого не вызывает искушения вступать в диспут, тогда мы сможем затем перейти к менее четким, спорным случаям. Чистый случай — отправная точка.

Что было бы чистым случаем произведения искусства? Если кто-то склонен говорить так о произведениях живописи, подобных картинам «Похищение сабинянок» Пуссена, «Мона Лиза» Леонардо да Винчи, «Ночной дозор» Рембрандта, никто не стал бы возражать. Но, предположим, кто-то говорит: «Нет, это не произведение искусства». Если бы, когда мы указали на обычный, заурядный сорт стола, кто-то возразил бы: «Нет, это не стол», — он так или иначе пришел бы в замешательство. Может быть, он вообразил, что мы указали не на стол, а на стул или нечто подобное. Возможно, возникающая на софистическом уровне путаница, и ничто другое, кроме путаницы, не может быть корнем спора о чистом примере стола, но отказу назвать работы Пуссена, Леонардо да Винчи или даже Рембранта произведениями искусства нет надобности быть цветком обычно процветающей путаницы. Фактически, можно спорить, является ли отдельная картина произведением искусства или нет, и люди обсуждают такие вопросы, но, в действительности невозможно спорить, является какой-то объект столом или нет.

Так происходит отчасти из-за того, что существует много использований (uses) фразы «произведение искусства», но имеется лишь несколько применений слова «стол». (Даже несмотря на то, что в английском языке слово «стол» многозначно, и можно говорить о таблицах умножения (multiplication tables), обеденных столах,

плоскогорьях (tablelands) и т. д., в связи с обычными, повседневными объектами, за которыми привычно сидят, едят и т. п., имеется лишь несколько применений слова «стол». В то же время мы отмечаем много отличающихся, различающихся и даже противоречивых случаев употребления словосочетания «произведение искусства».)

Отбирая чистый пример столярного молотка, можно было бы выбрать молоток с рукоятю в 12 и три четверти дюйма длины. Возможно, название книги в кожаном переплете с позолоченными буквами, на которую мы указали, было «Анна Каренина». Но, описывая или обсуждая пример молотка с ребенком, который не умеет пользоваться этим словом, никто не скажет: «Рукоятка молотка 12 и три четверти дюйма длины». Вместо этого было бы уместно сказать: «Рукоять молотка около фута длины», или что-то вроде этого. В рассмотренном случае первое утверждение, в лучшем случае, могло бы ввести ребенка в заблуждение. Обязательно ли описание вводит в заблуждение, зависит, огрубленно, от того, почему это желательно. В описании чистого случая молотка, когда нам хотелось помочь кому-либо понять, как используется слово «молоток», мы отмечаем такие факты об объекте, которые и делают его, фактически, таким чистым случаем. Именно поэтому мы не могли бы сказать: «Рукоять молотка 12 и три четверти дюйма длины». Действительно, это не важно, это не затрагивает статуса примера как чистого случая и совершенно неуместно по отношению к нему. Но здесь уместно указание на тот факт, что рукоять около фута длины. Сходным образом, мы могли не отмечать особое название книги, которую мы используем в качестве чистого случая, но подчеркнуть, что книга имеет название, было бы все же необходимо.

Предположим, мы укажем на «Похищение сабинянок» Пуссена как на чистейший случай произведения искусства. Мы могли бы описать его, сказав, во-первых, что это картина. Во-вторых, что это произведение создано Никола Пуссеном, и, более того, создано намеренно и осознанно с очевидным мастерством и тщательностью. В-третьих, нужно будет подчеркнуть, что художник намеревался показать картину в таком месте, где можно было бы ее

увидеть и оценить, где ее можно было бы созерцать и восторгаться ею. То есть, он стремился к тому, чтобы обходиться с ней таким образом, как обычно обходятся с произведениями искусства. Утверждая это, я не стремлюсь предположить, что Пуссен намеревался выставить свое произведение в музейной галерее. Я не знаю, но могу предположить, что живописному полотну предназначено висеть в каком-то замке или где-то в подобном месте. Итак, возможно, в этом отношении, произведение живописи толкуется не так, как хотел бы художник. Но есть все основания поверить, что художник действительно намеревался показать произведение соответствующим образом, чтобы о нем заботились, чтобы оно хранилось как можно дольше. И вполне обоснованны предположения, что Пуссен стремился к тому, чтобы его произведение созерцалось, изучалось, чтобы на него смотрели, восхищались им, критиковали и обсуждали некоторые люди, если не все. Таким образом, в-четвертых, произведение выставляется для рассматривания и обсуждения людьми. Говоря о созерцании, обсуждении и рассмотрении произведения, я хочу отметить здесь просто то, на что мы способны, когда сосредоточены на картине, подобной этой. Например, когда мы смотрим на картину Пуссена, мы внимаем ее чувственным чертам, ее «виду (look) и чувству». Так, мы внимаем игре света и цвета, диссонансам, контрастам и гармониям оттенков, сочетаний света и тени, насыщенностей. Мы отмечаем узоры и окраску, текстуру, декоративность. Мы можем также внимать структуре, замыслу, композиции и организации произведения. Мы внимаем формальным взаимосвязям и перекрестным связям в произведении, а также структуре, лежащей в его основе. Мы сосредоточены и на двухмерном и на трехмерном измерениях, равновесии и контрасте, «схватке» пространств и объемов. Мы внимаем последовательностям, совпадениям и ритмам линии, формы и цвета. Мы можем также внимать выразительным, значимым и символическим аспектам произведения. Мы внимаем эмоциональному характеру представленных форм и так далее. Именно это (очень огрубленно) я имею в виду, когда говорю о созерцании, изучении и рассмотрении этого полотна

Пуссена. (Чтобы не было какого-то неправильного понимания, позвольте мне сказать определенно, что я не утверждаю, что обычные люди, созерцающие картину Пуссена, обязательно внимают или сосредоточиваются на всех аспектах картины, которые я отметил. Очевидно, что это не так. Но истинно то, что некоторые люди, когда они смотрят на эту картину, интересуются некоторыми из многих аспектов, которые мной рассмотрены, в то время как других интересуют другие аспекты. Истинно, конечно, и то, что все эти аспекты картины воспринимаются в то или иное время, а бывает даже, что и одной очень неординарной личностью все сразу.) В-пятых, эта работа — произведение изобразительного искусства с определенной темой; оно изображает некую мифологическую сцену. В-шестых, картина имеет тщательно разработанную и сложную формальную структуру. В конце концов, эта картина — хорошее произведение, и она достойна созерцания, изучения, рассмотрения таким способом, который я уже так огрубленно описал.

Должно быть ясно, что для того, о чем я говорю, не имеет никакого значения, подходит ли фактически картина Пуссена или нет для описания, которое я дал. Например, факт, что я сильно ошибся, называя ее хорошим произведением, лежит, по крайней мере, в туманной дали возможного. Даже более чем возможно, что я ошибся насчет намерений Пуссена. И может быть, я также сделал другие ошибки. Но так это или нет, не имеет решающего значения, поскольку я, скорее, пытаюсь прояснить, что имеется в виду, когда говорят, что картина Пуссена — произведение искусства. Важно здесь именно вот что: поскольку я считаю, что произведение Пуссена обосновало описание, данное мной, я полагаю, что так оно и есть, и я его выбрал в этом качестве, как один из чистейших, наиболее приемлемых случаев произведения искусства. Наш интерес здесь только в описании, а не в том, обосновывается ли описание частным случаем. Каждый из разнообразных фактов, отмеченных в предшествующем описании, характерен для произведения искусства, именно эти характеристики интересуют нас.

Для того, чтобы прояснить, какие трудности существуют в формулировании и обосновании дефиниции произведения искусства, в следующей части я представлю то, что я беру в качестве адекватной дефиниции, основанной на предшествующем рассмотрении картины Пуссена. Однако здесь я не буду пытаться показать, что дефиниция фактически адекватна.

## 2.

Все характеристики, отмеченные в предшествующем описании картины Пуссена, вместе составляют набор характеристик. Отдельные характеристики, взятые вместе, составляют набор характеристик, если и только если все отмеченные характеристики уместны в определении факта, является ли нечто произведением искусства или нет и являются ли они единственными пригодными характеристиками. О чем-то, обладающем всеми из этих характеристик, можно тогда сказать, что это характерный случай (*characteristic case*). Следовательно, если картина Пуссена фактически давала основание для описания, данного выше, это — такой характерный случай.

Набор данных характеристик обеспечивает нас группой достаточных условий для того, чтобы что-то можно было квалифицировать как произведение искусства. Нечто, очевидно (*clearly*) удовлетворяющее этим условиям, может быть названо произведением искусства в том самом смысле, в каком и о картине Пуссена можно сказать, что это — произведение искусства. Важно отметить, что я сказал «очевидно удовлетворяющее этим условиям». Слово «очевидно» здесь решающее. Соблазнительно сказать, что предыдущее описание картины Пуссена ничего не дает, кроме грубой схемы того, что можно сказать о произведении. Это не совсем правильно, но истина заключается в том, что существует большая доля широты в описании разнообразных деталей. Например, один из отмеченных фактов состоит в том, что картина Пуссена — это произведение изобразительного искусства. Предположим, сейчас мы рассматриваем статую Праксителя: должны ли мы сказать о ней, что это произведение изобразительного искусства? Кто-то мог бы сказать, что

статуя не может быть изобразительным произведением в том же самом смысле, что и картина. С другой стороны, можно было бы утверждать, что и о статуе, и о картине можно сказать, что они являются изобразительными точно в том же самом смысле слова, поскольку они просто разные виды изобразительного искусства. И снова кто-то может сказать, что скульптор не создает статую так же точно, как художник пишет картину. И опять можно было бы возразить, что в смысловом отношении здесь нет разницы, есть лишь разница в видах. Подобного рода вопрос может подниматься в связи с каждой из отмеченных характеристик.

Я полагаю, что мы склонны говорить о смысловом различии, когда впечатляет или подчеркивается отсутствие сходств (dissimilarities). Когда же мы стремимся подчеркнуть сходства (similarities), тогда мы склонны говорить просто о различии видов. Сейчас, говоря о случае, который «очевидно» удовлетворяет условиям, данным выше, я намереваюсь сослаться на случай, в котором отсутствует намерение говорить о сдвиге в смысле отношения к каким-либо из перечисленных характеристик. Если не обращать на него внимания, могло бы ошибочно показаться, что у нас нет набора достаточных условий для того, чтобы вообразить некоторые из редких случаев.

Предположим, найден объект, удовлетворяющий условиям, данным выше, но с одной странностью: изображенная смена и, следовательно, структура формы периодически менялись, не будучи изменяемыми. Вообразим объект, отвечающий описанию, но имеющий особенность: не будучи движим кем-либо, он случайно движется в пространстве. Так, в известном смысле, эти странные объекты ведут себя как живые организмы. Кто-то с неохотой назвал бы эти вещи произведениями искусства. Скажем ли мы, что наш набор характеристик не дает состава достаточных условий? Ведь мы не отметили тот факт, что объект стабилен, что он не изменяется или не движется периодически по своему произволу. Это было бы ошибкой. Мы не были бы уверены, являются ли эти странные объекты произведениями искусства потому

только, что для нас было бы сомнительно, соответствуют ли они фактически описанию, данному нами. Было бы странно сказать об объекте, что это картина и что она периодически движется в пространстве по своему произволу. В равной мере можно говорить об объекте, что это картина, изображающая некую сцену и что сцена периодически сама меняется. Так что факты, подобные этим, кладут тень сомнения на факт, является ли объект произведением живописи в первоначальном смысле слова «картина» и изображает ли картина сцену в смысле, первоначально вкладываемом в понятие «изображать сцену». Но если объект явно (clearly) удовлетворяет установленным условиям, сомнения быть не может, и можно сказать, что это — произведение искусства, точно в том же самом смысле, в каком и о картине Пуссена.

Хотя указанный выше набор характеристик дает набор достаточных условий, он не обеспечивает набора необходимых и достаточных условий. Ни одна из перечисленных характеристик с необходимостью не является характеристикой произведения искусства. Но дефиниция в терминах необходимых и достаточных условий — просто один из видов определений, один из способов описания использования слова или фразы. Другой вид дефиниции, вид, который нас здесь интересует, — дефиниция в терминах различных подгрупп из набора характеристик или, говоря менее экзотическим языком, в терминах сходств, которые я назвал характерным случаем, случаем, в котором весь набор характеристик представлен (exemplified) [1]. Следующие примеры должны послужить прояснению того, что значит говорить о сходствах в связи с характерным случаем.

Допустим, у нас есть естественно сформированный каменный объект в форме полулежащей женщины. Действительно, он выглядит так, как если бы какой-то скульптор придал ему форму, хотя мы знаем, что в данном случае это не так. Этот объект достоин созерцания, изучения или рассмотрения аналогично способу, описанному в связи с картиной Пуссена. Далее, предположим, что люди действительно созерцают, изучают и рассматривают его, что он выставлен в музее и так далее.



Благодаря этим сходствам с характерным случаем об этом объекте можно сказать, что это — произведение искусства. Точки сходства между этим объектом и картиной Пуссена составляют любую подгруппу характеристик, перечисленных выше.

Вообразим такой вид случая: у нас есть неизобразительная (nonrepresentational) картина, намеренно созданная художником, который собирался ее выставить, показывать и который хотел, чтобы люди созерцали, изучали и рассматривали ее. Но фактически эта картина не достойна созерцания, изучения и наблюдения. Более того, никого она вообще не волнует. Она не выставляется, не показывается и так далее, скорее всего, она хранится в каком-нибудь подвале. Но о ней также, благодаря сходствам с характерным случаем, можно сказать, что это — произведение искусства. Вновь точки сходства между этим произведением и характерным случаем составляют другую подгруппу набора характеристик, данных выше.

В каждом из предыдущих примеров, когда говорилось, что объект был произведением искусства благодаря сходствам с характерным случаем, безоговорочно полагалось, что отмеченные сходства были достаточными для того, чтобы гарантировать требование к объектам как произведениям искусства. Никакого правила не может быть дано, чтобы определить, что является, а что не является достаточной степенью сходства, чтобы гарантировать такое требование. Если по той или иной причине различия (dissimilarities) бросаются в глаза (и того, что производит впечатление в одном, нет в другом), тогда нежелательно называть объект произведением искусства. Например, греческая амфора во многих отношениях напоминает банку фасоли из Новой Англии. Это — артефакты, обе были сделаны, чтобы служить домашним целям, ни одной не было предназначено выставляться в музее и так далее. Тем не менее греческая амфора — произведение искусства, тогда как банка фасоли из Новой Англии — нет.

Чтобы понять, что это так, рассмотрим точки сходства между греческой амфорой и картиной Пуссена, а также точки несходства (dissimilarities) амфоры и банки фасоли.

Мы действительно не рассматриваем банку фасоли из Новой Англии способом, сходным со способом рассмотрения картины Пуссена, тогда как, фактически, греческую амфору мы рассматриваем именно так. Мы воздвигаем греческие амфоры на пьедестал, мы показываем и выставляем их в музеях и галереях, и они достойны этого. В то же время, мы не созерцаем, не изучаем, не рассматриваем, не восхищаемся, не критикуем и не обсуждаем банки с фасолью так, как греческие амфоры или картину Пуссена; более того, кажется очень маловероятным, чтобы они были достойны этого. В отличие от банки с фасолью многие греческие амфоры — изобразительные произведения, подобно картине Пуссена. Кто-то склонен говорить и говорит о структуре формы греческой амфоры так же, как кто-то говорит о структуре формы картины Пуссена. В действительности мы не говорим о структуре формы банки с фасолью, и нет обычно какого-то стремления говорить об этом. Теперь, если начать, как это было сделано, с картины Пуссена и затем двигаться к греческой амфоре, почувствуется натяжка. Греческая амфора не предназначалась (или так мы предполагаем) для того, чтобы с ней обращались, как с картиной Пуссена. Она была задумана ради исполнения особой утилитарной функции. Многие греческие амфоры не изобразительны. И во времена греков (по нашему предположению) они не выдвигались на пьедесталы. Они не показывались и не выставлялись в галереях. Их не созерцали, не изучали, не рассматривали, ими не восхищались, не критиковали и не обсуждали так, как картину Пуссена. Каждый начинает чувствовать натяжку, объявляя греческую амфору произведением искусства. Если попытаться сейчас сказать, что банка с фасолью — произведение искусства, натяжка становится очень большой. Мы достигли критической точки и склонны сказать нечто вроде: «Банка с фасолью не может быть классифицирована как произведение искусства».

В конечном счете, ни поэму, ни роман, ни музыкальное произведение нельзя назвать произведением искусства в том же самом смысле, что и картину, статую, или вазу. Поскольку такие вещи, как поэмы, романы, музыкальные

сочинения не обладают ни одной из перечисленных в нашем наборе характеристик. Например, поэма не выставляется и не показывается, ее никто не созерцает, поэма не является изобразительным произведением и так далее. И хотя может показаться, что поэма обладает некоторыми из перечисленных характеристик, поскольку можно говорить и говорят о хорошей поэме, подобно тому, как говорят о хорошей картине, явно бросается в глаза разный смысл слова «хороший». Можно было бы взять чистый случай поэмы и получить определенный набор характеристик, затем чистый случай романа и получить другой набор, и так далее. Тогда нечто было бы произведением искусства в этом употреблении словосочетания, если бы оно обладало некоторой подгруппой из набора характеристик, свойственных картинам, или некоторой подгруппой из набора характеристик, свойственных поэмам и так далее. Это может показаться крайне сложным способом использования словосочетания «произведение искусства», но оно действительно часто используется подобным образом критиками, которые говорят об «искусстве живописи», «искусстве поэзии» и так далее. Такое «лоскутное» использование понятия может быть гарантировано тем фактом (если это факт), что каждый набор характеристик имеет аналогию со всяким другим набором; например, аналог созерцания картины — чтение поэмы, аналог хорошей картины — хорошая поэма, аналог показа — публикация и так далее.

### 3.

Представленная выше дефиниция обеспечивает грубое описание лишь одного случая использования словосочетания «произведение искусства». Но это выражение используется и использовалось по-разному. До тех пор, пока искусство остается тем, чем всегда было, — чем-то меняющимся и изменяемым, пока происходят перевороты в искусстве, выражение «произведение искусства», или какая-либо другая эквивалентная единица речи, будет использоваться по-разному. Ибо, когда происходят такие революции, неизбежно изменение в использовании словосочетания «произведение искусства». Некоторое понима-

ние природы споров, ведущихся во время таких переворотов в искусстве по поводу того, является ли что-то, или нет, произведением искусства, существенно для уяснения того, что эстетик делает, предлагая какое-то одно, единственное определение произведения искусства.

Когда неизобразительные и абстрактные полотна впервые привлекли внимание в первой половине этого века, многие сокрушались, что это не произведения искусства. Так, один критик писал: «Фарс закончится, когда люди посмотрят на постимпрессионистские полотна, как посмотрел мистер Сарджент на те, что выставлены в Лондоне, — абсолютно скептически, вне какой-либо претензии с их стороны быть произведениями искусства» [2]. Другие критики настаивали с равным неистовством, что большинство постимпрессионистских полотен — это произведения искусства. Если взглянуть беспристрастным взглядом на эти споры между традиционными и современными критиками, достаточно ясно одно. Во многих случаях спорящие стороны использовали словосочетание «произведение искусства» более или менее по-разному. Действительно, современные критики, защитники новых произведений, вводят в некоторой степени новое употребление этого понятия. Чтобы убедиться, что это так, необходимо обратиться к типичному обвинению традиционных критиков, высказываемому в адрес современного искусства.

В обзоре первой выставки современного искусства в Америке Кенyon Кокс (Kenyon Cox) заявил, что «истинное значение движения кубистов — не что иное, как тотальное разрушение искусства живописи, искусства, словарная дефиниция которого такова: “искусство, изображающее посредством фигур и красок, наложенных на поверхность, объекты, представленные глазу или воображению”... Сейчас тотальное разрушение живописи как изобразительного искусства — такая вещь, которую любитель живописи вряд ли мог бы наблюдать спокойно, однако можно признать, что это могло произойти, но все еще искусство остается тем, что должно иметь свою ценность. Турецкий ковер или черепица из Альгамбры далеки от изобразительной цели, но им присуща красота

и некое осмысленное использование. Важный вопрос — что предлагается, чтобы заменить искусство живописи, которое мир лелеял с тех пор, как люди окончательно отделили себя от зверей. Ликвидировав изображение природы и все формы признанного и традиционного декорирования, что “модернисты” дают взамен? [3].

Часто ошибочно говорят, что традиционные критики считали изображение необходимой чертой искусства. Это не так. В действительности, такие критики утверждали, что это была значимая (*relevant*) характеристика, а некоторые настаивали, что она необходима, что без изображения не могло бы быть произведения искусства. Справедливо, что традиционные критики чрезмерно перегружали эту характеристику таким образом, что она приобретала повышенное значение при определении произведения искусства. Возражая этому взгляду, некоторые из современных критиков, очевидно, прибегают к крайнему предположению, что изображение совсем не значимо (*irrelevant*) для искусства [4]. В этом отношении наша дефиниция не могла бы удовлетворить ни запросы консервативных традиционных критиков, ни современных экстремистов. Изменение в понятии произведения искусства, вызванное его современным развитием, в связи с вопросом об изображении было первоначально изменением акцента и только затем изменением в отношении необходимых условий. Дело в том, что изображение имело первостепенную значимость благодаря факту, что «точное» изображение играло роль необходимого условия в определении того, что было хорошим произведением живописи, а что нет. Это ведет нас к другому пункту различия между традиционной и современной критикой.

Я склонен предположить, что традиционные и современные критики приняли бы характеристику, приведенную в нашем определении, что произведение должно быть хорошим произведением, как значимую для произведения искусства. (Посчитали бы они ее необходимой характеристикой — трудный вопрос, но он нас здесь не интересует.) Однако совершенно очевидно, что то, что традиционная критика имела в виду, говоря о хорошей картине или

хорошем рисунке, было чем-то отличным от того, что подразумевает современная критика. Например, Ройал Кортиссоз (Royal Cortissoz) в обзоре первой выставки современного искусства в Америке сурово раскритиковал картину Ван Гога:

«Законы перспективы искажены. Пейзажи и другие естественные формы скособочены. Так, простой объект, кувшин с цветами, нарисован неуклюже, незрело, даже по-детски. С точки зрения пророка постимпрессионизма, все это можно отнести к изобретательной, гениальной победе нового художественного языка. Мне кажется, это объяснимо, скорее, неспособностью, слитой с самомнением»[5].

Несколько позднее, в обзоре, рассуждая о картине Матисса, Кортиссоз утверждал, что, «каков бы ни был талант, все заполнено искажениями неоформленных фигур. Фактически, истинный гений исчезает в этих работах. Дега, ученик Энгра, в течение всей своей жизни использует магию рисунка, свойственную своему духовному отцу, хотя стиль и дух его произведения совершенно индивидуальны»[6].

Совершенно ясно, почему понятие Кортиссоза о хорошем рисунке, хорошей картине сегодня было отвергнуто. Поскольку он, вместе с большинством традиционных критиков, по-видимому, считает, что необходимые условия (хотя, конечно, не достаточные условия, как это иногда наивно предполагается) для рисунка, который считается хорошим, — это «истинная» перспектива, «реалистическая» форма и так далее. Сегодня немногие, если вообще хоть кто-то из критиков, подписались бы под этим взглядом.

Возможно, яснейшее указание на факт, что современные критики использовали слова «произведение искусства» более или менее по-новому, должно быть найдено в часто повторяемом обвинении, что современные произведения порывают с традицией. Утверждение традиционных критиков, что произошел такой разрыв, может быть понято как утверждение о недостаточности степени сходства между новыми и принятыми в традиции произведениями для безапелляционного заяв-

ления о новых работах как о произведениях искусства. Различия остались потрясающими, разрыв считался слишком громадным, чтобы его ликвидировать. Современные критики, конечно, отрицали, что был такой разрыв, по крайней мере, не с традицией, как она виделась ими; скорее, они настаивали, что понимание традиции было расширено и развито. Они отрекались от обвинения в полном разрыве, воскрешая и указывая на произведения таких художников, как Эль Греко, чтобы оправдать современное использование искажения, также как несколько позднее сюрреалисты должны были воскресить произведения Акримбольдо и Босха в попытке сделать собственные фантазии более приемлемыми для публики. Именно по этой причине (в ряду других) произведения Матисса часто сравнивались с египетскими портретами, японскими гравюрами и так далее, тогда как сходства между произведениями Пикассо обосновывались исчерпывающе в сравнении с практически всем в традиции. На самом ли деле современное искусство порвало с традицией — вопрос вне наших интересов. Но факт, что традиция, по крайней мере, расширена, нельзя отрицать, и он здесь уместен. Так как это просто иной способ сказать то, что был некий сдвиг в понятии «произведение искусства». Я не утверждаю тем самым, что современные критики ввели несколько новое использование словосочетания «произведение искусства». Чтобы показать, что был такой случай, необходимо было бы представить значительно больше свидетельств, чем я дал. Но всё в спорах между традиционными и современными критиками, конечно, предполагает, что современные критики фактически использовали словосочетание «произведение искусства» несколько по-новому. И если вероятность этого допускается, этого достаточно для целей нашей дискуссии.

Поскольку понятно, что современные критики, вероятно, использовали понятие «произведение искусства» несколько по-новому, то появляется соблазн (или склонность к нему) утверждать, что споры между традиционными и современными критиками были только словесными. Поскольку можно, вроде бы, сказать, что при использова-

нии этого словосочетания современными критиками новые произведения фактически становились произведениями искусства, в то время как в результате применения его традиционными критиками, новые работы таковыми не были. Но это соблазн, которому мы, несомненно, должны сопротивляться. И даже хотя высказанное выше утверждение может быть верным, было бы абсурдно думать, что поэтому споры были только словесными. Споры частично возникали в результате исключаящих решений о способе использования термина «произведение искусства», но такие решения не были произвольными и не надо их непременно считать таковыми. Решения могут не быть истинными или ложными, но они могут быть обоснованными или необоснованными, мудрыми или глупыми. В сущности, традиционные критики утверждали, что их решение использовать словосочетание «произведение искусства» традиционным способом обоснованно, и, следовательно, это использование — самое разумное; современные критики заявили в точности то же самое в адрес их собственного, несколько радикального использования понятия. Иногда эти утверждения делались явно, иной раз — подразумевались в критике, благосклонной или неблагосклонной, новых произведений. Чтобы понять, что вкладывается в такое утверждение и что подразумевается под «обоснованным использованием» (*reasonable use*) слова или фразы, необходимо рассмотреть, почему может быть важно использовать слово или фразу так, а не иначе, и что именно может быть достойно спора.

#### 4.

Нет смысла говорить об «обоснованном использовании» фразы *in vacuo* (в вакууме). Вопрос о том, что представляется «обоснованным использованием» или что таковым не является, зависит от особого контекста, в котором поднимается вопрос, от вида привлеченных аргументов и так далее. Например, если вы хотите, чтоб вас поняли, вам вполне можно посоветовать использовать ваши слова каким-нибудь обычным и знакомым образом. Непонимание же может быть следствием использования слова или фразы определенным образом, но могут быть другие



следствия, и самые разнообразные. Например, я полагаю, что не входит в сферу значения или использования понятия «превышение скорости» факт, что если считается, что водитель транспортного средства, попавший в аварию, превысил скорость, то, вероятно, он понесет определенное наказание по закону. Но несмотря на то, что можно сказать, что это не входит в сферу использования данного словосочетания, тем не менее, это важный факт, который должен иметь в виду юрист, пытаясь придать особый характер использованию этого понятия в суде. Было бы неумно, например, положить в основу правило, которое могло бы составить прецедент превышения скорости ради достижения скорости сверх установленных лимитов. Поскольку человек может вести машину со скоростью выше установленного предела с целью избежать неминуемой катастрофы. Было бы неразумно наказывать его за это, если бы случилось даже так, что он был бы неспособен избежать аварии.

Я имею в виду, что раз юридические следствия и выводы, на основании которых некто объявляется превысившим скорость, относительно зафиксированы, мы можем, в свете этих следствий и на основе некоторых моральных и юридических понятий, касающихся задач, выполнимых с помощью этих следствий, сказать, что является обоснованным определением и обоснованным использованием понятия «превышение скорости» и что таковым не является по закону. (Можно, конечно, направить этот процесс в противоположную сторону и доказать, что раз понятие «превышение скорости» вполне четко зафиксировано в смысле, на который указано выше, то неразумно наказывать человека просто за то, что он превысил скорость. Так, некто мог бы доказать, что его использование понятия в смысле, установленном выше, было разумным, а следствия, которые, вероятно, должны иметь место в ходе использования фразы, неразумны. В известном смысле, использование понятия и существенные юридические следствия, которые, вероятно, имеют место в ходе использования понятия, по-своему

обеспечивают критическую позицию. Мы можем критиковать или использование понятия в терминах четко зафиксированных юридических следствий, или юридические следствия в терминах четко зафиксированного использования.)

(Спрашивать, каковы следствия из того, что что-то считается произведением искусства, — значит задавать двусмысленный вопрос, на который не может быть дано однозначного ответа. Мы должны, в первую очередь, знать, в каком контексте мы собираемся использовать словосочетание «произведение искусства». (Так же можно говорить о следствиях использования словосочетания «превышение скорости» так или иначе, только когда контекст определен. В суде использование этого понятия может иметь существенные следствия, которые в каком-то ином контексте просто не появляются.) В контексте споров критиков существует в действительности много значимых следствий, порожденных фактом, что определенный тип произведения считается произведением искусства. Поскольку споры между критиками — не их личные дела, они происходят в социальном контексте, и они значимы только тогда, когда не выходят за рамки этого контекста.

Я полагаю, не входит в сферу значения или использования словосочетания «произведение искусства» факт, что если определенный тип произведения считается произведением искусства, то работы этого вида, возможно, попадут в общественный музей. Тем не менее, общество фактически будет тратить деньги на такие работы. Публике посоветуют посмотреть и изучить такие произведения. О них будут написаны книги, которые будут прочитаны, и так далее. Таковы в действительности некоторые из наличных характерных социальных следствий чего-либо, рассматриваемого как произведение искусства в западном обществе. Социальные следствия и выводы из рассмотрения чего-либо как произведения искусства иногда варьировались, и, без сомнения, изменение их будет продолжаться. Поскольку они просто представляют собою

аспект особой роли искусства, которую оно играет в определенном обществе, и поскольку характер общества меняется, роль искусства в нем может также изменяться вместе с характерными социальными следствиями чего-либо, рассматриваемого как произведение искусства в данном обществе. Сейчас, хотя традиционные и современные критики почти безусловно не согласны относительно особых характеристик произведения искусства, они сходятся и в своих желаниях и в своих ожиданиях в отношении характерных социальных следствий и выводов из рассмотрения чего-то как произведения искусства. Это согласие придает содержательность спорам об использовании термина «произведение искусства». Действительно, традиционные критики явно и с громадным рвением утверждали, что работы постимпрессионистов не предназначены для показа в музеях, что общество не должно тратить на них деньги, что общество, повергнутое в заблуждение, зря тратит время, разглядывая их и читая о них книги, и так далее. Все это определенно и настойчиво отрицалось современными критиками. (И это единственная очевидная причина, почему было бы абсурдным называть такие споры пустой болтовней.) Сейчас, чтобы определить, должно ли определенного характера произведение искусства выставляться в музее, закупаться общественными фондами или нет, необходимо рассмотреть, каким целям оно должно служить, когда оно уже закуплено, когда на него затрачены деньги общества. И надо сказать, что для того, чтобы определить, какое использование словосочетания «произведение искусства» обоснованно, а какое — нет, необходимо рассмотреть не только характерные социальные следствия и выводы из рассмотрения чего-то как произведения искусства, но также цели, выполняемые посредством этих следствий — т. е. различные функции произведений искусства в обществе. Роль, которую функции произведения искусства играют в определении того, обоснованно ли особое употребление понятия «произведение искусства» или нет, можно прояснить следующим примером.

Рассмотрим другую характеристику, упомянутую в нашем определении произведения искусства, а именно, что произведение создано некой личностью намеренно и осознанно с очевидным мастерством и тщательностью. Традиционен взгляд, что это — необходимая характеристика произведения искусства. Например, в книге «Искусство как опыт» Дж. Дьюи пишет:

«Предположим, для иллюстрации, что искусно сделанный объект, чьи строение и пропорции доставляют огромное удовольствие воспринимающему, считался продуктом каких-то дикарей. Потом было найдено свидетельство, которое доказывает, что этот объект — случайный естественный продукт. Внешне сегодня он такой же, каким был ранее. Однако он сразу же перестает быть произведением искусства и становится природной “диковинкой” («curiosity»). Сейчас он хранится в музее естественной истории, а не в музее искусства» [7].

Я очень склонен возражать против такого использования термина «произведение искусства», как у Дьюи, но, невероятнее всего, чтобы такое возражение могло быть сделано непосредственно на том основании, что его использование необоснованно. Чтобы понять, почему это так, необходимо уточнить, в чем тут дело. Это может показаться относительно банальным и вряд ли достойно обсуждения, так как в действительности может быть довольно мало естественных объектов, которые кому-то хотелось выставлять и показывать. Однако, что принимается в музей, а что — нет, в этом случае имеет только вторичное значение. Изъятие естественного объекта из музея искусства представляет первостепенный интерес, когда рассматривается как симптом особой ориентации на работы, действительно выставленные в музее. Если придерживаться взгляда, сходного с точкой зрения Дьюи, возникает тенденция трактовать произведение искусства, в первую очередь, как «проявление» (manifestation) художественной деятельности, осуществленной личностью, которая продуцировала (produced) объект. Затем рождается искушение рассматривать произведение искусства через «переживания», «чувства» художника и пр. Далее

возникает соблазн сказать, что этот «разоблачающий» («revealing») аспект работы существен по отношению к ее функциям как произведения искусства. Значимость «переживаний» художника для высокой оценки его работы — крайне сложная проблема, которую я даже не буду рассматривать здесь. Но я упоминаю эти пункты для того, чтобы подчеркнуть, что подобные соображения значимы в попытке определить, является ли необходимым условием для произведения искусства тот факт, что объект был создан личностью. Заявлять, что традиционное использование понятия «произведение искусства» у Дьюи необоснованно, — в сущности, было бы просто утверждением того, что если объект артефакт, то этого недостаточно, чтобы показать, что поэтому он не способен удовлетворительно исполнять различные функции произведения искусства. Но поскольку такое заявление было бы сделано на основании особого взгляда на эти функции, использование фразы у Дьюи следовало бы должным образом рассмотреть в связи с его собственным взглядом по поводу того, каковы эти функции или какими они должны быть.

Нет сомнения, явные разногласия между традиционными и современными критиками происходят из более или менее расходящихся представлений о том, каковы функции произведения искусства или какими они должны быть в нашем обществе. В работе о первой выставке работ художников-постимпрессионистов в Англии Роджер Фрай отметил, что новое движение в искусстве «подразумевает пересмотр привычной задачи и цели, также как и методов живописного и пластического искусства» [8]. Он охарактеризовал цель нового искусства, сказав, что оно было посвящено «непосредственному выражению чувства» и созданию «образов, которые ясностью их логической структуры и сплоченностью их фактуры призовут к нашему незаинтересованному и созерцательному воображению с такой же живостью, как вещи действительной жизни призовут к практическим действиям» [9].

То, о чем говорит здесь Фрай, конечно, достаточно туманно, но он затронул чрезвычайно трудную тему. В данном случае он полностью прав, полагая, что современные произведения служат каким-то иным целям, чем

признанные (accepted) произведения — их предшественники, как бы ни было трудно сказать точно, в чем состоит различие. Чтобы рассмотреть лишь один аспект этого чрезвычайно сложного вопроса о том, в чем заключается традиционный взгляд на функционирование произведения искусства, необходимо составить представление об объекте Красоты, который бы вдохновлял, приносил бы пользу и восхищал бы зрителя. Вероятно, сейчас «красота» не тот термин, который приложим к множеству современных работ, подобных, например, «Гернике» Пикассо. «Герника», без сомнения, — значительное, мощное, великолепное по замыслу и исполнению произведение, но это не предмет «красоты». Истинно, что существует много картин в европейской традиции, к которым в равной мере нежелательно прилагать термин «красота», например, «Распятие Христа» Грюневальда в Изенгеймском алтаре, но истинно также и то, что очевидная религиозная задача алтаря — нечто более или менее чуждое современному искусству. О том, что современные произведения фактически служат каким-то иным целям в отличие от принятых произведений — их предшественников, возможно, лучше свидетельствуют технические инновации, вводимые и используемые современными художниками. Степень этих инноваций не должна недооцениваться.

Верно, что современное использование деформации (distortion) имеет аналогию в работах Эль Греко и других авторов, но также верно, что работы Эль Греко практически были неизвестны до двадцатого века. И, конечно, даже его манера кажется натуралистической по контрасту с работой вроде «Авиньонских девиц» Пикассо. Чтобы ощутить значение современных нововведений в использовании цвета, просто необходимо видеть работу Миро, висящую в галерее бок о бок с работами, выполненными до 1850 г. Вновь можно подметить, что, например, Пуссен использовал насыщенные тона, и работы Джотто должны были быть совершенно блестящими для своего времени, но невозможно не учитывать факт, что многие современные художники, такие как Миро и Матисс, используют очень однообразные цвета целиком по-новому,

способом, просто несовместимым и полностью чуждым пространственному характеру живописи Пуссена. Эти и многие другие нововведения в технике возмущают, что современная живопись служит каким-то иным целям и стремлениям, чем произведения — их предшественники. (Широкое заимствование новых методов в искусстве всегда соотносилось с более или менее радикальными вариациями в целях и задачах искусства. (Так же, как технические нововведения монодий в музыке начала XVII века, развитие так называемого «*stile moderno*» или «*seconda prattica*» с их использованием глубоких басов, введением речитатива и т. д. были техническими коррелятами развития светской музыки. В самом деле, критики-современники того периода видели в «*stile antico*» священный стиль, присущий церковной музыке.)

Проистекает ли неодобрение традиционными критиками целей и задач новых работ из неудачи понять полностью, каковы эти цели и задачи, или оно основано на полном понимании — это вопрос чисто исторический, который нас здесь не интересует. Факт неодобрения — за пределами проблемы, ибо традиционалисты провозгласили это неприятие в определенных терминах. Например, в заключении своего обзора первой выставки современного искусства в Америке Кокс заклинал читателей запомнить, что «именно для вас создается искусство, и сами судите честно, полезно ли то, что называет себя искусством, для вас или для мира. Вы можете ошибаться, но, в главном, ваши инстинкты верны, и, кроме того, вы и есть последний судия. Если ваш желудок бунтует против этого хлама, то потому, что это не годится человеку в пищу» [10].

Сегодня большинство эстетиков, думается, сказали бы, что современные критики правы в утверждении, что картины постимпрессионистов были произведениями искусства. В самом деле, только некоторые люди осмеливаются сегодня сомневаться в статусе модернизма как искусства, а на тех, кто так поступает, наклеиваются ярлыки «филистерова» и «реакционного». Но если мы говорим, что современные критики

правы — и я не осмеливаюсь подвергать это сомнению, — если мы говорим, что их решение использовать понятие «произведение искусства» по-новому было мудрым и самым обоснованным, то мы не должны опрометчиво полагать, что использование этого понятия традиционными критиками должно считаться необоснованным, когда оно проверяется на основе собственного видения традиционными критиками того, каковы функции, цели и задачи произведения искусства и какими они должны быть. Наоборот, наиболее вероятно, что, при таком рассмотрении, их использование понятия могло бы подтвердить его полную обоснованность. Таким образом, возражение такому использованию понятия, что наиболее вероятно, должно было бы быть высказано и, без сомнения, могло было бы быть высказано в терминах предшествующего возражения по поводу их видения, каковы функции произведения искусства или какими они должны быть. (Поскольку можно обоснованно спорить по вопросу, каковы функции произведения искусства, какими они должны быть, так же, как можно обоснованно спорить, какое использование термина «произведение искусства» обоснованное, а какое — нет.) Принимая решение современных критиков использовать понятие «произведение искусства» по-новому, мы, в сущности, принимаем отчасти их взгляд на то, каковы современные функции, цели и задачи произведения искусства или какими они должны быть в нашем обществе.

И тогда, что делает эстетик, когда он предлагает какое-то одно и только единственное определение произведения искусства? Должно быть ясно, что он не описывает действительного использования понятия «произведение искусства». Как я попытался указать выше, это словосочетание используется и использовалось в разных смыслах. Ни одна дефиниция не может отразить это разнообразное и изменяющееся использование. Взамен эстетик описывает одно, возможно новое, использование словосочетания «произведение искусства», которое он (тайно или явно) объявляет



наиболее обоснованным в свете характерных социальных следствий и выводов из рассмотрения чего-то как произведения искусства и на основе того, каковы функции, цели и задачи произведения искусства или какими они должны быть в нашем обществе. Каковы эти цели и задачи или какими они должны быть — вопрос, решаемый «здесь и теперь». Поскольку меняется характер общества и развиваются новые методы деятельности (working), эти цели и задачи тоже изменяются. С развитием новых средств появятся новые цели, которым надо служить, и, с появлением новых целей, новые средства должны быть развиты, чтобы достичь их. Искусство не повторяет себя, не стоит на месте; это невозможно, если оно желает оставаться искусством. Попытка дать определение и обоснование определения произведения искусства, как утверждал Коллингвуд, — не «попытка исследовать и толковать вечные истины, касающиеся природы вечного объекта, называемого Искусством», скорее, это попытка дать «решение некоторых проблем, рождающихся в ситуации, в которой художники находят себя здесь и теперь» [11]. От эстетика не ожидают и, конечно, не должны ожидать, что он явится провидцем, предвидящим будущее искусства. Он не оракул, хотя может говорить подобным образом. Поскольку рождаются новые и разнообразные виды искусства, меняется характер общества и изменяется роль искусства в обществе, как это часто случалось в истории, может быть, и, наиболее вероятно, появится необходимость пересмотреть и наше определение произведения искусства.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Я во многом обязан профессору Максу Блэку (как его работам, так и дискуссиям с ним) за ряд идей данной статьи. В особенности я воспользовался его рассмотрением дефиниции в терминологии частично совпадающих и перекрещивающихся критериев; ср.: *The Definition of Scientific Method // Science and Civilization*. Madison, University of Wisconsin Press, 1949.

2. Royal Cortissoz. The Post-Impressionist Illusion // Three Papers on «Modernist Art». New York, 1924.
3. The «Modern» Spirit in Art. Op. cit. P. 6—8.
4. Ср.: Clive Bell. Art. P. 28—30. Здесь предлагается (или кажется, что предлагается) нечто подобное.
5. Op. cit. P. 31.
6. Ibid. P. 36—37.
7. P. 48.
8. Vision and Design. Pelican Books, 1937. P. 194.
9. Ibid. P. 195.
10. Op. cit. P. 18.
11. The Principles of Art. P. vi.

ВИЛЬЯМ КЕННИК

## ОСНОВЫВАЕТСЯ ЛИ ТРАДИЦИОННАЯ ЭСТЕТИКА НА ОШИБКЕ?<sup>1</sup>

Традиционная эстетика основана, я думаю, по крайней мере, на двух ошибках, и цель этой статьи состоит в том, чтобы разобраться, почему так происходит.

Под «традиционной эстетикой» я понимаю общеизвестную философскую дисциплину, занимающуюся поисками ответов на такие вопросы, как: «Что такое искусство?», «Что такое красота?», «Что такое эстетический опыт?», «Что такое творческий акт?», «Каковы критерии эстетического суждения и вкуса?», «Какова функция критики?». Наверняка, есть другие вопросы, например: «Эстетический объект и произведение искусства — это одно и то же?» или «Имеет ли искусство познавательное содержание?», но эти вопросы обычно рассматриваются как вторичные по отношению к вопросам первой группы, которые можно назвать базисными вопросами традиционной эстетики.

### *1. Базисные вопросы как требования определений*

Если кто-нибудь спрашивает меня: «Что такое гелий?», я отвечаю: «Это газ», или «Это химический элемент», или

---

<sup>1</sup> W. E. Kennick. Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake? // Mind. Vol. 67 (1958).

«Это газообразный элемент, инертный и бесцветный, число атомов которого 2 и атомный вес которого 4,003». Ответ, в зависимости от того, с кем я говорю, будет соответствовать цели его вопроса. Мы ежедневно получаем ответы на подобные вопросы из словарей, энциклопедий и технических справочников. Но вот кто-нибудь спрашивает меня: «Что такое космос?», или «Что такое человек?», или «Что такое религия?», или «Что такое искусство?». Эти вопросы по форме равнозначны вопросу «Что такое гелий?», но какая большая разница! В вопросах такого рода есть что-то сбивающее с толку. Ответы на них не могут быть легко получены с помощью словарей, энциклопедий или технических справочников. Мы говорим, что это философские вопросы, но не считаем при этом вопрос «Что такое гелий?» философским. Все же мы ожидаем чего-то одинакового в ответах как в том, так и в другом случае. Вот в чем загадка.

Мы говорим, что вопросы типа «Что такое космос?» или «Что такое искусство?» требуют информации о природе или сущности космоса или искусства. Мы могли бы сказать, что вопрос о гелии требует сведений о природе и сущности гелия, но мы редко, если даже вообще, это делаем (хотя и используем вопросы типа «Что такое гелий?» как аналоги вопросам типа «Что такое космос?»). Чего мы хотим, так это определения космоса или искусства, поскольку, как Платон и Аристотель учили нас очень давно, «дефиниция — формула сущности». Так же как традиционные метафизики искали природу или сущность космоса и времени, реальности и изменчивости, традиционный эстетик добивался выявления сущности искусства и красоты, эстетического опыта и творческого акта. Большинство основных вопросов традиционной эстетики нуждается в определениях; отсюда и следуют близкие формулировки результатов традиционного эстетического рассмотрения: «Искусство — это экспрессия» (Кроче), «Искусство — это значимая форма» (Клайв Белл), «Искусство — это объективированное удовольствие» (Сантаяна) и т. п. Дав эти определения, мы полагаем, что познали искусство и красоту точно так же, как мы полагаем, что познали, что такое гелий, в том

случае, если кто-нибудь скажет нам, что это химический элемент, газообразный, инертный и бесцветный, с числом атомов 2 и с атомным весом 4,003. Вудбридж (F.J.E. Woodbridge) однажды заметил, что метафизика ищет природу реальности и находит ее с помощью дефиниции. Мы могли бы сказать, что традиционная эстетика ищет природу искусства или красоты и находит ее с помощью дефиниции.

Но почему же так трудно различить сущность искусства? Почему требуется так много аргументов, обосновывающих или защищающих такое определение, как «Искусство — это экспрессия»? И почему, если мы пришли к таким формулировкам и предлагаем их в качестве ответов на наши вопросы, они выглядят столь неудовлетворительными?

Чтобы подойти ближе к ответам на эти вопросы, следует рассмотреть эстетические аспекты дефиниции искусства. Де Витт Паркер (De Witt Parker) с необычайной ясностью обосновал «допущение» эстетика, вопрошающего и отвечающего на вопросы типа «Что такое искусство?». В начале своего эссе «Природа искусства» (обратите внимание на название) он говорит: «Предположение, лежащее в основе любой философии искусства, исходит из идеи общей природы, проявляющейся во всех искусствах вне зависимости от их различий в форме и содержании, а также из идеи чего-то тождественного (same) в живописи и скульптуре, в поэзии и драме, в музыке и архитектуре. Допускается, что каждое единичное произведение искусства имеет уникальную особенность («Je ne sais quoi»), которая делает его несравнимым с любым другим произведением; тем не менее, существует мерка (или несколько мерок), которая, будучи применимой к любому произведению искусства, применима и ко всем произведениям и ни к чему иному — так сказать, общий знаменатель, который и образует дефиницию искусства и служит для того, чтобы отделить... сферу искусства от других сфер человеческой культуры» [1].

Понятно, что применительно к искусству речь идет о том, что традиционная логика называет «дефиницией per genus et differentiam».

## 2. Спорное предположение; первая ошибка

Предположение о том, что, несмотря на различия, все произведения искусства должны обладать некой общей природой, неким различным набором характеристик, который позволяет отделять искусство от чего-нибудь еще, набором необходимых и достаточных условий для их существования в качестве произведений искусства в целом, — это допущение одновременно естественное и беспомощное. Оно и составляет то, что я считаю первой ошибкой традиционной эстетики. Оно естественно, так как, в конце концов, мы используем слово «искусство» применительно к большому числу вещей — и к картинам, и к стихам, и к музыкальным композициям, и к скульптурам, и к вазам, и к множеству других; и все-таки слово используется одно. В самом деле, мы вынуждены сказать, что должно быть нечто общее в них всех, иначе мы не смогли бы дать им всем одно и то же имя. «Unum nomen; unum nominatum». Но допущение оказывается беспомощным, когда мы начинаем искать общую природу, которой, как мы предполагаем, обладают все произведения искусства. Это очень тонкое дело. Следовало бы прочитать стихотворение Донна или Китса, роман Джорджа Элиота или Джозефа Конрада, пьесу Софокла или Шекспира, послушать Моцарта и Стравинского, взглянуть на картины Джотто, Сезанна и китайских мастеров, чтобы рассмотреть, что есть искусство. Но смотреть — не значит понимать искусство.

Таким образом, мы вынуждены предположить, что его сущность есть нечто потаенное, нечто такое, что только эстетик может увидеть, как Паркер, например, полагает — нечто очень сложное, включающее многие характеристики. Это объясняет, почему так сложно достичь адекватной дефиниции искусства, почему сложнее отвечать на вопросы типа «Что такое искусство?» по сравнению с вопросами типа «Что такое гелий?». Возможно, это также объясняет, почему существует философия искусства, но нет философии гелия.

Но такое объяснение не проходит. Оно не проходит, так как слишком просто полагать, что сущность или природа искусства трудноуловима, сложна для выявле-

ния. Предполагается, что проблема, с которой мы столкнулись, — это проблема тщательного изучения, а то, что нам следует делать, так это долго и упорно смотреть на произведения искусства, усердно и тщательно их обследовать, чтобы, наконец (*voilà!*), мы что-то увидели. Но никакое разглядывание и придирчивое изучение не даст нам того, что нужно.

Все, что мы можем увидеть, так это данное стихотворение, данную пьесу, данную статую или какое-либо их свойство, то есть то, что привлекает наше внимание. А если мы находим некие сходства между стихотворениями, пьесами или картинами, или даже между стихотворениями и картинами, между картинами и музыкальными композициями, эти сходства быстро исчезают, как только мы обращаемся к другим стихам, пьесам и картинам. Вот почему в эстетике лучше всего не иметь дело со слишком большим числом произведений искусства, и вот почему, между прочим, эстетика лучше всего изучается без конкретных примеров; нескольких вполне будет достаточно. Мы можем полностью быть уверены в том, что узрели сущность искусства только тогда, когда хорошо отобрали наши примеры; когда же мы выходим за эти пределы, мы ее теряем.

Несмотря на соблазн думать, что если мы будем долго и достаточно напряженно смотреть на произведения искусства, то найдем искомый общий знаменатель; после бесплодного тщательного изучения было бы еще большим искушением искать то, не знаю что, так же, как если бы мы искали экватор или линию на спектре, отделяющую оранжевый цвет от красного. Нет ничего удивительного в том, что в эстетике мы сталкиваемся с чувством разочарования, подобным охватившему св. Августина, когда он спрашивал себя: «Что есть время?», — и отвечал: «Если я не вопрошаю, я знаю; если я вопрошаю, то нет». Что-то здесь не так.

Ошибка мне видится в том, что ничего и не нужно делать с природой или сущностью искусства. Имеется в виду, что нет чего-то таинственного, так же как и нет чего-то сложного в произведениях искусства, что делало бы ответ на вопрос «Что такое искусство?» столь трудным. Подобно св. Августину в случае со временем,

мы достаточно хорошо знаем, что такое искусство; только когда кто-нибудь спрашивает нас, мы не знаем ответа. Трудность состоит не в самих произведениях искусства, а в понятии искусства. Слово «искусство» в отличие от слова «гелий» имеет разнообразное применение, которое сейчас называется «комплексной логикой». Это не то слово, которое создано в лаборатории или мастерской для обозначения того, что до сих пор находилось вне нашего понимания. Это также не такое слово, как, например, «звезда» или «дерево», которые в просторечии обозначают то, с чем мы все достаточно хорошо знакомы. Как показал нам профессор Кристеллер (Kristeller) [2], это слово с длинной, сложной и интересной историей; это действительно сложное понятие, но не вследствие тех причин, которые обычно подразумеваются эстетиками. Любой хороший словарь даст многообразные значения и различные способы применения слова «искусство», но ни один словарь не отмечает то, что нужно эстетикам (ту формулу искусства, которую ищут эстетики). Вот почему мы полагаем, что природа искусства — это философская проблема, и убеждены в том, что может быть философия искусства и не может быть философии гелия. Космос, время, реальность, изменение, искусство, знание — все это сложные понятия, что и сбивает нас с толку. Словари и предлагаемые ими дефиниции полезны при ответе на вопросы типа «Что есть X?», причем, в относительно простых и сравнительно тривиальных случаях, в то время как в сложных и более интересных случаях они разочаровывающе бесполезны.

Несомненно, что на это есть ответ, и он мог бы означать что-нибудь вроде следующего:

«Мы знаем, что слово “искусство” имеет множество способов применения в английском языке. Обычно оно используется по отношению к живописным изображениям; когда мы посещаем художественный музей или консультируемся у художественного критика, мы ожидаем увидеть картины или услышать рассказ о них. Мы говорим, что живопись, живописные изображения, а не покраска зданий и заборов, есть *искусство*, что приготовление пиццы, питье и вязание корзин, переплетение книг



и торговля — это *искусство*, но только некоторые картины мы называем *произведениями искусства* и редко (хотя и с почтением) относимся к кушаньям, одежде или корзинам как к произведениям искусства. Мы говорим о свободных искусствах, о промышленных искусствах и о военном искусстве. Но все это не о том. Как эстетики, мы заинтересованы только тем, что иногда именуется “изящными искусствами” или тем, что Коллингвуд называет “собственно искусство” (*art proper*) — произведениями искусства. Поскольку все они имеют нечто общее, как же можно было бы отделить те живописные изображения, рисунки, стихи и пьесы, музыкальные композиции и задания, которые являются произведениями искусства, от тех, которые таковыми не являются?»

Чтобы сразу же ответить на последний вопрос и сделать изложение более кратким, отметим: мы способны отличить произведения искусства потому, что знаем английский язык, то есть мы знаем, как правильно применять слово «искусство» и словосочетание «произведение искусства». Используем в этой связи следующее утверждение Вейсмана (*Waismann*): «Если некто способен применить слово “искусство” или словосочетание “произведение искусства” правильно во всех видах контекстов и во всех случаях, то он знает, что такое искусство, и никакая другая формулировка не сделает его более осведомленным» [3]. «Собственно искусство» — это попросту то, что именуется «искусством». «Правильно» и «собственно» здесь не имеют никакого отношения к «общей природе» или «общим знаменателям» всех произведений искусства; они имеют дело только с общепринятыми правилами современного применения слова «искусство».

Вообразим очень большой склад, заполненный всеми видами вещей: разнообразными картинами, партитурами симфоний, нотными записями танцев, гимнов, а также механизмами, инструментами, кораблями, домами, церквями и замками, статуями и вазами, поэзией и прозой, мебелью и одеждой, газетами и почтовыми марками, цветами, деревьями, камнями, музыкальными инструментами. Проинструктируем кого-нибудь таким образом, что он должен войти в помещение склада и вынести все виды

произведений искусства, которые там находятся. Он сдает это с несомненным успехом, несмотря на тот факт, что (и с этим даже эстетики должны согласиться) у него нет удовлетворительного определения искусства в терминах некоего общего знаменателя, потому что такое определение еще не найдено. Теперь представим того же человека, который отправлен в склад за всеми объектами значимой формы или за всеми объектами экспрессии. Он наверняка будет сбит с толку: он узнает произведение искусства, когда он таковое видит, но он в малой степени знает или совершенно не знает, что искать в том случае, когда от него требуется принести объект, который обладает значимой формой.

Разумеется, есть множество случаев, когда мы не уверены, произведение искусства это или нет, то есть, когда мы не уверены в том, можно ли назвать какой-либо рисунок или музыкальную композицию произведением искусства. Являются ли «Близок Господь к Тебе» («Nearer My God to Thee») и политические карикатуры Ллоу (Low) произведениями искусства? Но это лишь отражает системную неопределенность рассматриваемых понятий или что Вейсманн в другом случае назвал их «открытой структурой»; такую неопределенность, которую, заметим, совершенно не могут устранить дефиниции, предлагаемые эстетиками. В этих случаях мы можем, конечно, отчасти устранить неопределенность, ограничив структуру за счет вынесения решения и установления ограничений; и, возможно, управляющие художественными музеями и закупочные комиссии иногда вынуждены так поступать в результате объективных практических причин. Но, поступая так, и они и мы не открываем ничего нового в понимании искусства.

Мы знаем, что такое искусство, когда никто об этом нас не спрашивает; то есть мы знаем достаточно хорошо, как правильно применять слово «искусство». А когда нас спрашивают, что такое искусство, мы не можем ответить; то есть мы в затруднении предложить простую или сложную формулировку, которая бы ясно продемонстрировала логику этого слова. Необходимость редуцировать сложность эстетических понятий к простоте, ясности и порядку, вот что побуждает эстетика совершать его

первую ошибку, когда он вопрошает: «Что такое искусство?» и ожидает услышать такой же ответ, как и на вопрос «Что такое гелий?»

То, что я сказал об искусстве в этом разделе, относится *mutatis mutandis* к красоте, эстетическому опыту, творческому акту и ко всем другим сущностям, с которыми традиционная эстетика имеет дело.

Где нет тайны, там нет и потребности в устранении тайны, а тем более — в ее придумывании.

### 3. Общие знаменатели и подобия

Что же тогда, поиск общих характеристик у произведения искусства — бесплодная затея? Это зависит от того, что мы можем найти. Если мы собираемся отыскать некий общий знаменатель в том смысле, который предлагает Паркер, мы непременно будем разочарованы. Мы окажемся впутанными в ненужные хлопоты, а дефиниции, которые, как мы надеемся, помогут нам выпутаться из сети, будут в лучшем случае правдоподобными. Если мы скажем, что искусство — значимая форма, то на мгновение что-то прояснится, но когда нужно будет прояснить, каков смысл «значимой формы», мы опять попадем в ловушку. Для понятия «значимая форма» этот смысл еще более туманен, чем для понятий «искусство» или «красота», как это достаточно хорошо показывает пример со складом; то же самое относится к понятиям экспрессии, интуиции, репрезентации и другим фаворитам эстетиков. Нечего добавит к тому, о чем говорит профессор Майро: «Искусство — это умение стимулировать удовлетворяющий эстетический опыт» [4]. Это высказывание имеет только научное *звучание*, которое раздается повсюду тем сильнее, чем ближе стремится подойти научная эстетика к науке. Понятие эстетического опыта чревато теми же трудностями, что и понятие искусства. Если обращаться с ним догматически, то нет такой вполне определенной вещи, как эстетический опыт; различные виды опыта должныем образом относиться к таковому. Не нужно и говорить, что все они нуждаются в рассмотрении.

Имеется, однако, такой плодотворный и поучительный путь исследования подобий и сходств в искусстве, который иногда идет дальше поиска общего знаменате-

ля, — путь, который мы можем назвать, используя терминологию Витгенштейна, поиском «семейных сходств». Если смотреть косвенно, то иногда можно увидеть те черты объекта, которые мы иначе и не заметили бы. Так и в эстетике: когда мы приближаем наш взор, когда в поисках общего знаменателя мы тщательно отбираем примеры и ограничиваем наше восприятие, можно не заметить того, что ищется, но мы можем увидеть что-то более интересное и значительное. Упрощающие формулы эстетиков не выбрасываются за ненадобностью только потому, что им не удастся сделать того, что они задумали. Ошибка эстетиков может стать преимуществом. Подозрение, что эстетика не есть нонсенс, часто подтверждается... Минимое открытие Кроче, что искусство — это экспрессия, обращает наше внимание, среди прочих вещей, на интересную особенность некоторых, если не всех, произведений искусства, а именно, на их индифферентность к различию между реальным и нереальным.

Или возьмем примеры из критики. Когда Ф. Р. Ливис (F. R. Leavis) говорит о Креббе (Crabbe), что «его искусство аналогично искусству рассказа» [5], или когда профессор Стечоу (Stechow) сравнивает четвертую часть симфонии Шумаана «Рейн» с аналогичными чертами собора в Кальне [6], здесь есть нечто интересное и значимое. Наше внимание вновь фокусируется на определенных произведениях, и мы видим их в новом свете. Одна из функций творческой критики, как и творческой эстетики, — отыскивать и обращать внимание именно на такие подоби́я.

#### 4. Пересмотренные эстетические теории

Философские ошибки редко оказываются явными нелепостями; у них есть своя особенность. То, о чем говорилось, как я полагаю, верно, но не следовало бы пренебрегать и таким важным аспектом исследования сущностей, который является, так сказать, побочным продуктом поиска. Эстетическая теория, под которой я понимаю системный ответ на такие вопросы, как «Что такое искусство?», «Что такое красота?» и подобные им, зачастую делает совсем не то, что следует делать. Основополагающее допущение традиционной эстетики, как его формулирует Паркер в цитированном выше

фрагменте, ложно, и мне, надеюсь, удалось показать, почему это так. Отсюда, однако, не следует, что эстетические теории целиком безосновательны и что они попросту ошибочны; что формулы, наподобие «Искусство — это значимая форма», ничего не стоят, бесполезны или незначимы. Они реализуют цель, но цель эта не та, какую им приписывает Паркер. Будучи рассмотренными в контексте, к примеру, историческом или личностном, они зачастую оказываются имеющими такую особенность, которая не имеет ничего общего с их философскими обоснованиями.

Возьмем знаменитое высказывание Белла: «Искусство есть значимая форма». Оно не помогает нам понять полностью, что такое искусство, и в этом смысле оно неудачно; его ограниченность в этой связи уже много раз демонстрировалась. Легко сразить Белла, поскольку он так уязвим. Но если мы не будем брать во внимание, что он был англичанином, и то, когда была написана его работа по искусству (1913), и то, какой вкус господствовал в то время в Англии, а также думать о его связи с Роджером Фраем, утверждение «Искусство — это значимая форма» теряет часть своего мистифицирующего звучания. У него есть своя особенность. Не та особенность, которую полагал Белл, стремившийся отыскать общий знаменатель, а совсем другая особенность. Вкус англичан времен короля Эдуарда сводился к тому, что мы уничижительно называем «академическим». Предмет изображения был для них важнее всего — портреты знаменитостей, пейзажи с коровами или без них, жанровые сцены, картины охоты на лис и т. п. Рассмотрев живопись Сезанна, Матисса и Пикассо, Белл пришел к выводу, что предмет изображения для них не имел первостепенной значимости и что ценность живописных произведений не основывалась на реализме или чувственных ассоциациях. На чем же тогда? Конечно же, на «значимой форме», то есть на линиях, на цвете, на стилистике, на гармонических соотношениях, далеких от ассоциаций, вызываемых предметом изображения. Белл установил также, что, как и по отношению к Сезанну, такой подход приемлем и для рассмотрения работ старых мастеров, например, венецианских или голландских. И он

счел такое рассмотрение многообещающим, восхитительным. Но когда он обратился к картинам академическим, возбуждение улеглось, так как их анализ не давал ничего нового в данном направлении. Следовательно, что могло бы быть более естественным, чем то, что он назвал свое открытие, сказав: «Искусство есть значимая форма». Он открыл нечто для самого себя. Открыл не ту сущность искусства, которую хотели бы найти философы (хотя он и полагал, что отыскал именно ее), а *новый подход к изучению произведений живописи*. Он хотел разделить свое открытие с другими и изменить вкус англичан. Здесь исток его высказывания. «Искусство есть значимая форма» — это лозунг, эпитафа платформы эстетической реформы. Таковую нужно было осуществить. Не тем путем, который предписывали философы, а через научение людей новому видению живописи.

Когда мы сдуваем философскую пыль с эстетических теорий и таким образом их рассматриваем, то они приобретают значимость, которая иначе потерялась бы. Почитайте «Поэтику» Аристотеля не как философское упражнение в дефинициях, а как руководство определенным образом рассматривать трагическую поэзию, и трактат обретет новую жизнь. Многие другие высказывания эстетиков также могут быть пересмотрены подобным образом. Как дефиниции они не подойдут, но пригодятся как инструментальный методологии или средство реформирования. Возможно, поэтому большим весом обладали те из них, которые создавались практикующими критиками, а не философами. Критики нащли тот исходный пункт, который упустили из виду философы, с самого начала сбившие с толку бессмысленной затеей с определениями.

### 5. Эстетика и критика; вторая ошибка

Одной из главных причин поиска эстетиками дефиниций искусства, красоты и т. п. является предположение, что если мы не знаем, что такое искусство и красота, то, следовательно, мы не можем знать, что считать хорошим или красивым искусством. Положим это в форму допущения: критика предполагает наличие эстетической теории. Это допущение содержит вторую ошибку, на которой основывается традиционная эстетика, а именно, мнение о

том, что ответственная критика невозможна без стандартов или критериев, универсально применимых для всех произведений искусства. Вторая ошибка, таким образом, теснейшим образом связана с первой.

Для того, чтобы яснее увидеть, как используется это допущение, мы можем обратиться к недавно выпедшей книге Гарольда Осборна «Эстетика и критика» [7]. Осборн полагает, что «теория природы художественного совершенства» (a theory of the nature of artistic excellence) имплицитна каждому критическому утверждению, которое отличается от автобиографического описания, и он думает, что «до тех пор, пока теория эксплицитна, критика не имеет смысла» (с. 3). Под «теорией художественного совершенства» Осборн имеет в виду теорию природы красоты (с. 3).

Осборн проверяет некоторые теории природы красоты и находит их все неудовлетворительными. Его возражение против них поучительно. Возьмем, для примера, его возражения против версии реалистической теории в главе V, суть которой в том, что высокое качество искусства состоит в «правде жизни» (truth to life) — так это излагается Осборном. Он верно замечает, что практикующие критики редко настаивали на том, что правдоподобие является необходимым условием художественного совершенства, и следовало бы с этим согласиться. «Но, — говорит Осборн, — если соответствие с реальной или возможной действительностью не является необходимым условием художественного совершенства, тем более, конечно же, оно не представляет и не может представлять собой высокое *художественное* качество или эстетическую ценность в тех литературных произведениях, где оно имеет место» (с. 93). Это любопытный аргумент. Кажется, что он содержит non sequitur. Но то, что привело Осборна к такому заключению, — это допущение того, что единственно приемлемый довод, предлагаемый для критического суждения о произведении искусства, должен терминологически учитывать характеристики, присущие всем произведениям искусства как таковым. Как только мы допустим, что не все произведения искусства должны обладать правдой жизни или правдоподобием, мы не

сможем использовать случайное для них наличие этого свойства в качестве основания для их восхваления (praising), оценки или рекомендации в качестве произведений искусства.

Конечно же, это ошибочно. Можно согласиться с тем, что соответствие с реальной или возможной действительностью (что бы они ни означали) не является *необходимым* условием высокого качества искусства. Таким образом, *нет* необходимости в том, чтобы этот довод возникал среди оснований суждения о том, насколько данное произведение искусства является хорошим или прекрасным. Но из этого не следует, что поэтому идея соответствия не возникает и не может возникнуть как одно из оснований для такого суждения. Мы можем восхвалять и восхваляем произведения искусства как произведения искусства, какой бы ни была их сила, по разным причинам, и не обязательно все доводы должны быть тождественными. Заключение Осборна здесь таково: поступая подобным образом, мы действуем «нелогично и непоследовательно». Атакуя приверженцев гедонистического критерия, он говорит: «Как только он (критик) использует другие критерии (не только гедонистический) для оценки произведений искусства, он становится нелогичным и непоследовательным, какое бы гедонистическое или эмоциональное допущение он ни применил» (с. 139). Но почему? Не существует чего-либо нелогичного или непоследовательного в восхвалении, оценивании или в суждениях о произведении искусства, если исходить из множества оснований, до тех пор, пока мы вместе с Осборном не допустим, что существует одна, и только одна причина непоследовательности, которая, что совершенно очевидно, не имеет ничего общего с искусством.

Осборн, верный допущениям традиционной эстетики, ищет такое условие, которое было бы как необходимым, так и достаточным для определения художественного превосходства или достоинства. Его собственным кандидатом такого условия является то, что он называет «конфигуративной согласованностью» (configurational coherence). Вряд ли что-то из сказанного убеждает нас больше в пустоте исследования, чем непонятность рас-



смотрения Осборном «красоты как конфигурации» (configuration). Если справедливо все, что говорилось выше о понятиях «искусство» и «красота», то нас не должно это удивить. Так как «искусство» и «красота» не обозначают одну, и только одну субстанцию и соответствующий атрибут, не удивительно, что мы не можем найти только одну вещь, которую они именуют, или найти разумные и убедительные основания для утверждения о том, что они должны обозначать одну вещь. Конечно, мы можем *сделать* каждое из них именем одной вещи, если захотим. Но зачем лишние хлопоты? Нам они хороши такими, какие они есть.

#### *6. Этика и критика; снова вторая ошибка*

«Но несомненно, — может кто-то сказать, — это еще не все. Мы можем сказать и говорим, что это произведение искусства, эта картина, например, лучше, чем та, или, что одно превосходно, а другое нет. Не предполагаем ли мы определенные стандарты и критерии, когда выносим подобные суждения? И действительно ли все, подобные Осборну и другим эстетам, находятся в здравом уме, когда утверждают, что критика предполагает эстетическую теорию? Они ищут стандарты критического суждения и вкуса в природе искусства подобно тому, как многие моралисты обращались к стандартам правильного поведения в природе человека. Может быть, они не там ищут, но ясно, что они правы в допущении того, что нечто должно быть найдено».

Мой ответ таков: они не столько ищут не в том месте, сколько не ту вещь. Основания ответственной критики в действительности находятся в самом произведении искусства и нигде более, но это ни в коем случае не означает, что критическое суждение предполагает какие-либо каноны, стандарты или критерии, приложимые ко всем произведениям искусства.

Когда мы говорим, что определенный нож является хорошим ножом, мы имеем в виду определенную особенность ножа или ножей вообще, в которой мы были бы уверены, что она удовлетворяет таким требованиям: остроте лезвия, твердости ручки, крепости металла, тому, насколько удобно он лежит в руке и т. д. Есть множество таких требований, относящихся к характеристикам ножа,

а не к нашим ощущениям по поводу этого ножа, о которых можно сказать, что они устанавливают критерии хорошего ножа. Специальные критерии могут быть представлены для рыбного ножа в противоположность ножу для масла и т. д. Но это не затрагивает сути вопроса.

Заметим, что, во-первых, не существует определенного или исчерпывающе специфицирующего перечня критериев в общем и всеобщем применении; и нет смысла спрашивать, сколько их существует в действительности, или о том, все ли из них названы. Но существуют общепринятые критерии, с которыми все мы знакомы, которые мы используем для доказательства наших суждений, хотя в случаях употребления специальных инструментов или орудий, подобных офтальмоскопу, только специалисты знакомы с этими критериями. Во-вторых, обратим внимание на то, как критерии относятся к целям применения или функциям ножей — к тому, как мы можем их использовать в соответствии с предъявляемыми к ним требованиями. «Нож», могли бы мы сказать, — это функциональное слово, слово, которое обозначает что-то, что обыкновенно определяется своей функцией или функциями. Мы можем с легкостью сказать, что критерии выводимы из определения. Это второе соображение привело некоторых эстетиков к поиску стандартов вкуса и критики в функции искусства.

Теперь возьмем яблоки. Конечно же, они не имеют функции. Мы используем их, что-то делаем с ними: едим, используем для украшения стола, отдаем их свиньям, отжимаем сок и т. д., — но ни одно из этих действий не может составить функцию яблока. В зависимости от того, как мы используем их, для чего мы используем их, мы можем составить перечень критериев, подобный списку критериев для ножа. Лучшие яблоки для украшения не всегда являются лучшими для еды, не всегда лучшие для приготовления пирогов оказываются лучшими для приготовления сидра. Теперь возьмем математиков. Математик, если только он не выполняет какую-то особую работу, также не имеет функции. Тем не менее, существуют определенные вещи, которые делает математик, и в

соответствии с ними мы можем также выработать критерии для вынесения суждений, оценивания, восхваления математиков. Наконец, возьмем людей вообще. Мы часто славим человека как человека, а не как водопроводчика или математика, и этот вид похвалы мы называем моральной оценкой. Здесь опять мы исходим из особых критериев для оценки моральных достоинств человека, но (отстранимся от теологического рассмотрения) мы не можем связать их с человеческой функцией, целью или задачей, хотя некоторые моралисты, подобно Аристотелю, и пытались выразить их в терминах человеческого удела. Между тем мы предъявляем моральные требования ко всем людям, и наши критерии отражают эти требования.

Вернемся опять к искусству. Вопрос, который мы должны задать, таков: являются ли логически симметричными критические суждения о картинах и стихах тем видам суждений, которые нами рассматриваются? Я думаю, что нет или не всегда. Не потому, что они иногда более субъективны или менее нужны, чем другие ценностные суждения (этот предмет спора настолько ложен, насколько он вообще может быть ложен!), но потому, что схема подтверждения и обоснования, которая соответствует им, — другого сорта. Любое критическое суждение для того, чтобы быть доказанным, должно быть обосновано доводами, причем, независимо от того, какой смысл вкладывается в термин «обоснование». Но должны ли доводы, предлагаемые и приемлемые в случаях критической оценки, быть того же порядка или типа, что и те предлагаемые и приемлемые доводы, которые применимы в случаях использования орудий, инструментов, полезных предметов, работы учреждений, профессиональных занятий, выполнения обязанностей или для руководства в сфере морали? В частности, должны ли существовать какие-либо общие ориентиры, стандарты, критерии, каноны или законы, прилагаемые ко всем произведениям искусства, только благодаря которым и подкрепляются такие критические оценки? Я считаю, что нет.

Прежде всего следовало бы подчеркнуть, что только человек, испорченный эстетикой, мог бы помышлять о

суждении по поводу произведения искусства как о суждении по поводу произведений искусства вообще, а не в связи с конкретной поэмой, картиной, симфонией.

Есть доля истины в утверждении о том, что понятия «искусство» и «произведение искусства» представляют собой специальные эстетические категории. Это вполне естественно следует из отсутствия приемлемых отличительных черт, общих для всех произведений искусства как таковых, а также из отсутствия какого-либо одного требования или группы требований, которые мы можем применить ко всем произведениям искусства как таковым. Искусство не имеет функции или цели в том смысле, в каком их имеют ножи или офтальмоскопы, несмотря на встречающееся противоположное утверждение. Это открытие может быть сделано с позиции «искусство ради искусства». Это не означает, что мы не можем использовать отдельные произведения искусства для специальных целей; мы можем и делаем это. Мы можем использовать новеллы, стихи и симфонии для того, чтобы усыпить или разбудить себя, картины — для того, чтобы прикрыть пятна на стене, вазы — для цветов, скульптуру — для того, чтобы придавливать бумаги или ограничивать движение двери. Это то, что придает смысл различию между суждением о чем-нибудь как о произведении искусства, и суждением о том же самом как об успокоительном, возбуждающем или пригодном для придавливания бумаг. Но мы не можем сделать из этого вывод, что искусство имеет некую особую функцию или цель в дополнение к тем целям, по отношению к которым оно может быть рассмотрено.

Также не существует чего-то одного, что бы мы *делали* со всеми произведениями искусства: что-то мы *подвешиваем*, что-то мы *исполняем*, что-то *представляем*, что-то *читаем*, что-то *смотрим*, что-то *слушаем*, о чем-то *размышляем* и т. д. Не существует специального эстетического применения произведений искусства, даже если бы это имело смысл и даже если бы было справедливо сказать, что человек, который использует статую в качестве ограничителя для двери, не использует ее в

качестве произведения искусства; его действия никак не связаны с тем, что мы, как правило, делаем с произведением искусства; мы могли бы сказать, что он использует статую не по назначению. Но назначение произведения искусства меняется в зависимости от времени и в зависимости от места. Вполне естественно было для пещерного человека рисовать своим копьём бизона, а для египтян — прятать картины и скульптуры в гробнице. Такое применение не позволяет представить его объект не как произведение искусства. Попытка определить искусство в терминах, предполагающих действия в отношении определенных объектов, так же губительна, как и любая другая. Из этого и ранее сделанного заключения следует, что не существует пути, по которому мы можем вывести критерии вкуса и критики из функции искусства или из его применения.

Остающаяся параллель — параллель с моральной оценкой, и это интереснее всего остального. Существовала и, возможно, существует до сих пор общая точка зрения среди философов, что красота и добродетель (Goodness) суть две разновидности одного рода, а именно, ценности, и что поэтому существует по крайней мере два вида ценностных суждений — моральные и эстетические. В связи с этим выявляется тенденция, в дальнейшем позволяющая предположить, что имеется логическая симметрия между ними. Но признание симметрии является ошибкой, и я подозреваю, что хоть вред и невелик в том, чтобы подходить к красоте и добродетели как к двум разновидностям одного класса, он все же есть. Существуют четко определенные подобия между тем и другим, то есть между логикой, выраженной в форме утверждения «это хорошо», и логикой, которая лежит в основе утверждения «это красиво», — они используются во многих одинаковых случаях, — но мы не должны закрывать глаза на различия.

Моральная оценка в этом отношении подобна другим формам оценки; в ней отражается стремление к единообразию (uniformity). Именно когда мы заинтересованы в единообразии размера, объема производства молока, поведения и т. д., стандарты и критерии становятся

достаточно важны. Мы поддерживаем наличие стандартов в продуктах и производстве, мы проводим их в жизнь, мы настаиваем на них и придерживаемся их, учим стандартам наших детей и т. д. — все ради определенного единообразия. В морали мы заинтересованы в единообразии в конечном итоге для того, чтобы иметь представление о том, что человек не должен делать; такова одна из причин, почему ориентиры и законы необходимы и почему они играют столь важную роль в моральной оценке. Но в искусстве, если мы не желаем, подобно Платону, быть законодателями и чего-то требовать от искусства, заставляя его быть представленным специальными образовательными и общественными учреждениями, мы не заинтересованы в единообразии как в ориентире.

Некоторые критики и эстетики, конечно, заинтересованы в единообразии — единообразии самих произведений искусства или единообразии нашего подхода к ним. Для них вполне естественно требовать критерии. Для них также вполне естественно формулировать теории искусства и красоты. Вспомним о том, что мы говорили об эстетических теориях выше: определения, из которых они исходят, часто являются лозунгами реформы. В качестве таковых они часто призывают к одобрению единообразия. Но это явно изменяет убедительному характеру многих эстетических теорий, а особое законодательное положение некоторых критиков и эстетиков не является основанием для предположения о том, что обсуждаемые критерии являются необходимыми для ответственной критики. Это также не должно было бы помешать нам понять, что мы вполне можем обойтись без них.

Критика никоим образом не должна стесняться отсутствия общепринятых норм и канонов. Ведь там, где такие нормы были предложены, они либо, подобно пресловутым единствам (Unities) (времени, места и действия в классической драме) в случае трагедии, оказались абсурдны, либо же, как требования равновесия, гармонии и единства в разнообразии были настолько общими, двусмысленными и бессодержательными, что не могли быть использованы в критической практике.

Обычно мы не чувствуем затруднения в похвале одной новелле за ее правдоподобие, другой — за ее юмор и еще одной — за ее фабулу и за характерность. Мы замечаем богатство ван-гоговских красок, но мы не считаем ошибкой его отсутствие в скупых китайских полотнах, которые плоски и гладки. Боттичеллевская лирическая грация составляет его славу, но Джотто и Шарден не должны осуждаться из-за того, что их поэтика другого порядка. Достоинства Китса и Шелли не те же, что достоинства Донна и Герберта. А почему Шекспир и Эсхил должны измеряться одним образом? Различные произведения искусства достойны или могут быть достойны похвалы или порицания благодаря разным, а не всегда одним и тем же причинам. Качество, которое может заслуживать похвалы в одной живописной работе, может заслуживать порицания в другой. Реализм — это не всегда достоинство, но это не означает, что он иногда не может быть достоинством [8].

Хэмпшир (Hampshire) объяснил, почему критерии, найденные эстетиками, настолько «уклончивы» и почему параллель с этикой в данном случае ошибочна. «Произведение искусства, — говорит он, — безвозмездно (*gratuitous*). Оно не обязательно есть ответ на вопрос или решение представленной проблемы» (цит. соч., с. 162). Не существует ни одной решенной проблемы или ответа на вопрос благодаря всем стихам, картинам или симфониям, не говоря уж обо всех произведениях искусства. Если мы возьмем нескольких человек и заставим их заниматься одним и тем же делом, мы сможем оценить качество их работы. Мы имеем или можем выработать критерий. Но не все художники занимаются одним и тем же, решают ту же проблему, отвечают на один и тот же вопрос, играют в одну и ту же игру, бегут по одной и той же дистанции. Некоторые из них, правда, могут иметь много общего, и в этом случае мы должны объединить художников «по школам», либо же другими способами точно определить такой вид подобия; но только в зависимости от их разницы имеет смысл сравнивать их и оценивать по одним и тем же критериям. Нельзя критиковать Диккенса за то, что он не писал подобно Генри Джеймсу.

Создание новелл и лирических стихов может быть подобным (по некоторым интересным аспектам) игре или решению проблемы, но в этом случае фактически мы говорим о художниках, решающих проблемы. Но это уже другой аспект; поэтому, если мы захотели бы сохранить аналогию, следовало бы обратить внимание на то, что не все поэты и писатели играют в *одну и ту же* игру, решают *одни и те же* проблемы. На самом деле существует определенное бескорыстие (*gratuitousness*) в искусстве, которое разрушает симметрию и параллелизм между моральной и эстетической оценкой.

Но существует также бескорыстие и в эстетической критике. Моральная оценка, подобно юридическому суждению, практически необходима, а эстетическая оценка — нет. Вот почему утверждение, что в искусстве все является делом вкуса, допустимо, даже если оно ложно, тогда как для морали это звучит оскорбительно. Мы можем жить бок о бок в мире и согласии с теми, чьи вкусы радикально отличаются от наших собственных, тогда как подобные различия в моральных стандартах представляются более серьезными. И все же, конечно, эстетическая критика не является просто делом вкуса, если под вкусом мы понимаем неаргументированные предпочтения (*unreasoned preferences*). Вкус действительно играет важную роль в различиях среди критических оценок, но, естественно, мы не удовлетворимся, когда в ответ на наш вопрос «Почему это хорошо?» (или «Что в этом хорошего?») нам ответят: «Это хорошо, потому что это нам нравится». Найт (Knight) справедливо замечает, что «то, что эта картина мне *нравится*, не является критерием ее положительной ценности (*goodness*)» (цит. соч., с. 154). Таким образом, мое чувство восхищения картиной не является причиной *существования* ее ценности, хотя оно может быть причиной того, чтобы я сказал, что она хороша.

Но, если дело не только в том, чтобы нравиться или не нравиться, почему же тогда именно эта определенная черта признаётся достоинством в данном произведении искусства? Если кто-то скажет мне, что определенное произведение искусства является хорошим благодаря



таким-то и таким-то причинам, как я смогу определить, хороши ли предложенные доводы или нет? На эти вопросы не так-то легко ответить; на практике мы приводим много аргументов, чтобы сказать, что эта работа хороша, либо, что ее определенная черта достойна внимания. Я не собираюсь оспаривать эти соображения, но сделаю некоторые замечания, касающиеся логической стороны этой проблемы.

Мы сталкиваемся, я думаю, не с одной, а с двумя проблемами: проблемой высказывания о том, почему данное произведение искусства хорошо или плохо, и с проблемой высказывания о том, почему наши доводы хороши или плохи, даже если они уместны. Мы можем хвалить картину, скажем, за ее хрупкое равновесие, за цветовой контраст и мастерство рисунка, говоря тем самым, почему картина хороша. Пойдя дальше, мы можем поднять более «философские» вопросы: что превращает это равновесие, или этот цветовой контраст, или это мастерство рисунка в художественное достоинство?

Первая проблема (почему произведение искусства хорошо или плохо) разрешается обращением к «ценностным характеристикам» (good-making characteristics) или к «критериальным свойствам» (criterion characters) произведения искусства, о котором мы говорим, то есть обращением к определенным объективно различающимся характеристикам обсуждаемого произведения. Эти характеристики множественны и разнообразны; существует множество предлагаемых аргументов, в соответствии с которыми произведение искусства оказывается хорошим или плохим.

Вторая проблема, состоящая в определении ценности или уместности доводов, предлагаемых для решения первой проблемы, заставляет обратиться либо к традиции, либо пойти путем принятия решения (decision). В этом отношении эстетическая критика очень сходна с моральной оценкой. Мы либо просто хвалим то, что обычно хвалится, осуждаем то, что обычно осуждается, либо *принимаем решение* (decide), каковы будут критерии. Это не означает, что критерии, то есть доводы в пользу того, является произведение искусства хорошим или плохим, произвольны. Может существовать множество доводов,

объясняющих, почему одна черта является «критериальным свойством», а другая нет. Частично довод может быть психологическим, частично — социологическим, метафизическим, даже религиозным или этическим. Только эстет игнорирует или пытается игнорировать множество отношений картин или стихов к жизни и сосредоточивается на том, что называется чисто «формальными» ценностями произведения; но, поступая таким образом, он *ограничивает* (determines) то, что он примет в качестве довода в пользу плохого или хорошего произведения искусства. То, что произведение искусства помогает в борьбе пролетариата, *есть* довод для убежденного марксиста, но это не довод (не говоря уж о том, насколько он хорош) для буржуазного эстета. Несмотря на то, что пуританин и ханжа могут отвергнуть картины с изображением нагих фигур, просвещенный человек может их принять. Таким образом, мораль, политика и религия все-таки входят в наши критические суждения даже тогда, когда мы утверждаем, что это не так.

➤ Не существует одного или ряда требований, применимых ко всем произведениям. Это, я думаю, важно и способствует уяснению (по крайней мере, частично) действительной относительности эстетических критериев. То, что одно поколение ищет в живописи или литературе, другим поколением может отрицаться. То, что одна группа выдвигает в качестве требования, другая отвергает. Мы не всегда последовательны даже в наших собственных претензиях к искусству, и я не вижу причины, почему должно быть иначе. Мы можем быть заинтересованы в произведениях искусства благодаря многим причинам, и некоторые из этих причин могут быть более решающими в одно время или при определенном стечении обстоятельств, чем в другое время или при других обстоятельствах. Эта ситуация влияет на саму логику критической оценки, определяя уместность и заслуженность доводов, которые мы используем в наших суждениях.

Мы полностью сознаем тот факт, что оценка данного поэта или художника периодически меняется. Репутация Эль Греко и Шекспира не всегда была такой, как сейчас,

и мы не удивимся, если она изменится в будущем. Но если бы мы проверили доводы, предлагаемые для различных оценок, мы бы нашли, что сами они тоже различны. Различные доводы убедительны в разное время и в разных контекстах. Подобное объяснение приемлемо: потребности и интересы, удовлетворяющиеся посредством искусства, различны в зависимости от времени и, в меньшей мере, возможно, — в зависимости от разных людей. Но так как потребности и интересы варьируются, то так же будут варьироваться критерии и значимость, которая им придается. Это порочный релятивизм только для тех, кто морально склонен к единообразию вкуса.

### *Итоги*

Я хотел показать (1), что поиск сущностей в эстетике является ошибкой, возникающей из неудачной попытки оценить сложную, но не таинственную логику таких слов и выражений, как «искусство», «красота», «эстетический опыт» и т. д. Но (2), хотя характеристики, общие для всех произведений искусства, являются бесполезной затеей, поиск подобий в иногда очень отличающихся произведениях искусства может быть успешно продолжен, и этот поиск изредка стимулируется формулами эстетиков. (3) Хотя определения эстетиков бесполезны для роли, обычно им предписываемой, мы не должны игнорировать жизненную цель, которой они часто служат как лозунги в попытке изменить вкус и как инструменты для открытия новых путей оценивания. (4) Если поиск общего знаменателя для всех произведений искусства исключается, то вместе с этим должна быть исключена попытка вывести критерии критической оценки из природы искусства. (5) Традиционная эстетика ошибочно полагает, что ответственная критика невозможна без ряда правил, канонов или стандартов, приложимых ко всем произведениям искусства. Это предположение возникает из некритического сведения схемы критической оценки к оценкам в других областях, в частности, в морали, а также из неудачной попытки оценить бескорыстие искусства и тот способ критического суждения, когда доводы оказываются действенными при его обосновании.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. De Witt H. Parker. The Nature of Art // *Revue Internationale de Philosophie*, July, 1939. P. 684/

2. P. O. Kristeller The Modern System of the Arts // *Journal of the History of Ideas*, XII (1951). P. 496—527; XIII (1952). P. 17—46.

3. F. Waismann Analytic — Synthetic II // *Analysis*, 11 (1950). P. 27.

4. Th. Munro. The Arts and Their Interrelations. New York, 1949. P. 108.

5. F. R. Leavis Revaluation: Tradition and Development in English Poetry. London, 1936. P. 125.

6. W. Stechow Problems of Structure in Some Relations Between the Visual Arts and Music // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 11, 1953. P. 325.

7. Harold Osborne. Aesthetics and Criticism. Routledge and Kegan Paul Ltd, London, 1955.

8. В этом разделе я многим обязан статье Хелен Найт «Применение термина “хороший” в эстетических суждениях» (H. Knight The Use of “Good” in Aesthetic Judgments // *Aesthetic and Language*, William Elton ed. Oxford, 1954), с. 147 и далее, а также статье Стюарта Хэмпшира «Логика и оценка» (S. Hampshire Logic and Appreciation // *Aesthetic and Language*), с. 161 и далее.

МОРИС МАНДЕЛЬБАУМ

## СЕМЕЙНЫЕ СХОДСТВА И ОБОБЩЕНИЕ, КАСАЮЩЕЕСЯ ИСКУССТВА<sup>1</sup>

В 1954 году Вильям Элтон собрал и опубликовал ряд эссе под общим названием «Эстетика и язык». Из введения книги следует, что главной чертой этих эссе было обращение к эстетическим проблемам, характерное для некоторых направлений современной британской лингвистической философии [1]. В то время как данный метод философствования не оказывает столь охватывающего влияния на эстетику, какое он имеет по отношению ко всем другим областям философии [2], существует целый ряд статей, которые, в дополнение к материалам, содержащимся в сборнике Вильяма Элтона, рассматривают то направление, по которому это влияние может сказываться. Среди этих статей могут быть упомянуты следующие: «Задача определения произведения искусства» Поля Зиффа [3], «Роль теории в эстетике» Морриса Вейца [4], «О том "Что такое Красота"» Чарльза Л. Стивенсона [5] и статья В. Кенника «Основывается ли традиционная эстетика на ошибке?» [6]. В каждой из них можно

---

<sup>1</sup> Maurice Mandelbaum. Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts // American Philosophical Quarterly. Vol. 2. № 3 (1965). (Статья переведена с небольшими сокращениями. — Прим. ред.)

обнаружить некое обвинение, которое также присутствует в большинстве эссе сборника В. Элтона: предлагать какие-либо обобщения, касающиеся искусства, — значит совершать большую ошибку, то есть, если ставить вопрос еще более провокационно, была бы крайне ошибочна сама попытка обсуждения того, чем в сущности является искусство, или красота, или эстетическое, или прекрасное. В качестве одного из аргументов в поддержку этого обвинения некоторые авторы приводят доктрину семейных сходств (*family resemblances*) Витгенштейна; так, например, Моррис Вейц выдвигает эту доктрину на передний план своих рассуждений. Однако в этой важной и хорошо антологизированной статье профессор Вейц не делает попытки анализа, прояснения или защиты самой этой доктрины. Поскольку ее использование в приложении к эстетике дает возможность избавиться от обобщений, касающихся искусства, мне следует начать свою статью с обсуждения этой доктрины.

1

*Locus classicus* доктрины Витгенштейна находится в первой части его «Философских исследований» (пункты 65—77) [7]. Рассуждая о том, что относится к языковым играм, Витгенштейн говорит:

«Вместо выяснения чего-либо “общего” по отношению ко всем явлениям, которые мы называем языком, я говорю, что эти феномены не имеют ничего общего, что заставило бы нас использовать для их обозначения одно и то же слово, — но они родственны друг с другом самым различным образом. И именно благодаря этому взаимоотношению или родственным связям, мы называем их одним общим словом “язык”» (п. 65).

Затем он иллюстрирует свои доводы, ссылаясь на множество *игр*, таких, как настольные игры, карточные игры, игры с мячом и т. д., после чего заключает:

«Мы видим сложную сеть подобий, частично накладывающихся и переплетающихся друг с другом, сходных в большом и малом (п. 66)... Я смею думать, что нет более удачного выражения для характеристики этих подобий, чем “семейные сходства”, ибо разнообразные сходства

между членами семьи: строение тела, черты лица, походка, темперамент и т. д. и т. п., — некоторым образом частично накладываются и пересекаются. И мне следует сказать: “игры” образуют семью» (п. 67).

Короче говоря, Витгенштейн утверждает, что не стоит думать, будто во всех случаях, когда мы употребляем общее наименование для разных сущностей, эти сущности действительно имеют нечто общее. Напротив, употребление общего названия основывается на пересечении и частичном наложении сходных черт среди других гетерогенных объектов и действий.

Конкретные иллюстрации Витгенштейна по поводу различий среди множества типов игр поначалу делают его доктрину семейных сходств необычайно правдоподобной. Например, мы нисколько не сомневаемся, когда характеризуем теннис, шахматы, бридж как игры, хотя их сравнение даже не раскрывает какой-либо специфической черты, которая была бы в каждой из них. Однако я не думаю, что доктрина семейных сходств, как она утверждает, дает адекватное объяснение того, почему употребляется и удерживается какое-либо общее наименование, как, например, «игра».

Рассмотрим для начала следующий пример. Позвольте предположить, что вы знаете, как играть в одну из форм солитера, называемую «Кэнфилд». Вообразим также, что вы знакомы с множеством других форм солитера (Витгенштейн берет «пасьянс», то есть «солитер», в качестве одного примера игры). Если бы вы увидели, как я перекладываю колоду карт, раскладываю их одни вверх крапом, другие вниз, накладываю одни карты на другие, сперва одну колоду, затем другую, смешиваю их и т. д., вы бы сказали: «Я вижу, вы играете в карты. Как называется ваша игра?» Однако на это я мог бы ответить: «Я не играю. Я читаю по картам будущее». Сможете ли вы на основании сходства между тем, что я делаю, и между определениями всем знакомых карточных игр сделать вывод, что я действительно играю в некую игру? Обычное употребление не позволяет, как мне кажется, относиться к гаданию как к примеру игры, причем неважно, каким

поразительным может быть сходство между тем, как обращаются с картами при игре в солитер и при гадании. Или, если взять другой пример, мы можем сказать, что хотя определенные виды спортивной борьбы иногда называют играми (Витгенштейн упоминает «Kampfspiele») [8], настоящую схватку между двумя парнями, когда каждый пытается заставить соперника сдаться, трудно назвать игрой. Хотя можно обнаружить много сходных черт между дракой и спортивной борьбой в гимнастическом зале. Что касается наиболее существенного в нашем определении какой-либо деятельности как игры, то это не просто выяснение специфических черт сходства между этим видом деятельности и какими-либо другими (которые мы называем словом «игра»), а нечто, более далеко идущее.

Для того, чтобы понять, какой характер может иметь это «нечто, более далеко идущее», стоит обратить внимание на положение о том, что образует семейное сходство. Вообразите, что вам показали десять или двенадцать чьих-нибудь фотопортретов, а затем попросили решить, какие из них обладают наибольшим сходством [9]. Скорее всего, вы не почувствуете каких-либо затруднений при выборе; скажем, к примеру, что трое из людей, изображенных на фотографиях, будут обладать круглой формой головы, резким профилем, глубоко посаженными глазами и черной вьющейся шевелюрой [10]. В некотором переносном, метафорическом смысле вы сможете сказать, что одинаковые черты людей образуют некое семейное сходство между ними.

Смысл, однако, будет метафорическим, поскольку при отсутствии биологического родства определенной степени близости, мы можем говорить лишь о внешнем сходстве, а не о *семейном* сходстве. Наличие генетической связи в одном случае и ее отсутствие в другом и образует различие между буквальным и метафорическим смыслом в понимании «семейного сходства». Витгенштейн, однако, не смог объяснить тот факт, что буквальное понимание семейного сходства включает в себя наличие этой генетической связи в не меньшей степени, чем наличие внешнего физиологического сход-



ства [11]. Если бы Витгенштейн объяснил наличие такой *двойственности*, то он бы мог заметить, что в действительности существует некий признак, общий по отношению ко всем явлениям, обладающим семейным сходством, этот признак — общее происхождение, через которое соотносятся все эти явления. Это соотношение, конечно же, не единственное среди множества специфических признаков, которые образуют семейное сходство, однако именно оно отделяет эти явления от других, не входящих в отдельную семью [12]. Кроме того, если с помощью аналогии семейных сходств можно рассказать о том, как соотносятся друг с другом различные игры, то нужно было бы исследовать тот факт, что, несмотря на огромные различия, игры могут обладать общим признаком, который, так же как и биологическое родство, сам по себе не является непосредственно видимой характеристикой. К сожалению, Витгенштейн не использовал такой возможности.

Витгенштейн, конечно же, не делает прямых утверждений о том, что те сходства, которые связаны с употреблением общих названий, должны быть непосредственно представлены (*directly exhibited*) нашему восприятию. Тем не менее, все иллюстрации, относящиеся к делу, затрагивают именно те аспекты игр, которые можно было бы включить в описание того, каким образом играет та или иная игра. То есть, когда он предлагает нам «присмотреться», существует ли что-либо общее во всех играх [13], «что-нибудь», что берется в качестве явного признака, оказывается содержащимся в книге руководств типа Хойла. Однако, как мы видели в случае семейных сходств, то, что составляет семейное, не укладывается в пределы непосредственно воспринимаемых черт (*manifest features*) какой-либо случайной группы людей. Прежде всего, мы должны охарактеризовать семейные отношения в пределах генетических связей, и лишь затем приступить к изучению тех черт, которые, таким образом, *сходны друг с другом* [14].

В примере с играми аналогом генетических связей может служить та цель, во имя которой изобретались или видоизменялись эти игры, например, способность

любой игры возбудить непосредственный интерес как у участников, так и у зрителей. Если какая-либо подобная общая черта существует, никто не предполагает обнаружить ее в руководствах типа Хойла, поскольку такие руководства всего лишь пытаются рассказать нам о том, как играть в ту или иную игру, что же касается нашего интереса к игре или нашего понимания ее составляющих, то они уже заранее подразумеваются авторами таких книг.

В мою задачу не входит поиск какой-либо черты, общей для большинства или для всех форм игровой деятельности. Мне также не хочется оспаривать то, что такая черта непременно возникнет, если воспользоваться доктриной семейных сходств. Если у этой проблемы существует решение, то его следует искать попыткой «присмотреться». Однако, чтобы найти эту общую черту, важно смотреть в нужном месте и нужным образом. Нам не следует думать, что любая черта, общая для всех игр, должна быть непосредственно воспринимаемой характеристикой игры, вроде предмета, с помощью которого эта игра осуществляется (мяч или карты), или количества игроков, необходимого, чтобы эта игра состоялась. Если бы мы полагались исключительно на такие характеристики, мы должны были бы, как я уже говорил, связать солитер скорее с гаданием, чем с крибиджем, а спортивную борьбу скорее с действительной борьбой, чем, скажем, с поднятием тяжестей. Особое отношение Витганштейна к непосредственно представленным сходствам и его нежелание считаться с другими возможными сходствами привели к краху его попытку дать приемлемое объяснение тому, что, по крайней мере в некоторых случаях, определяет применение нами общих названий [15].

Если предыдущие замечания принимаются, то далее мы сможем увидеть, что радикальное отрицание всех обобщений, касающихся искусства, столь характерное для большинства представителей современной британской философии, может повлечь за собой серьезные ошибки, не предоставляя каких-либо заметных преимуществ.

В отличие от утверждений Витгенштейна, касающихся семейного сходства и используемых представителями его школы применительно к эстетике, мы должны отметить то, что эти авторы не *пытаются* сделать.

Во-первых, они не пытаются выявить те взаимоотношения, которые существуют среди множества различных смысловых значений при употреблении слова «искусство». Любой словарь предлагает множество толкований (например, искусство навигации, искусство обмана, искусство как умение художника и т. д.), и не трудно отыскать пример семейных сходств, существующих среди многих из них. Тем не менее, анализ таких сходств не привлек внимания авторов упомянутых выше статей. Во-вторых, эти авторы изначально не были заинтересованы в анализе того, как слова и словосочетания типа «произведение искусства», или «художник», или «искусство» используются теми, кто не является ни искусствоведом, ни художественным критиком; интерес этих авторов простирался лишь на традиционную «теорию эстетики». В-третьих, мы должны заметить, что эти авторы так и не смогли выявить семейные сходства, действительно существующие среди множества видов искусства или среди множества произведений искусства, напротив, они использовали доктрину семейных сходств *негативным* способом. В этом они, конечно же, последовали примеру самого Витгенштейна. Они попытались заявить, что традиционная теория эстетики ошибается, когда считает обоснованным наличие сущностного свойства или дефиниционных признаков произведений искусства (или набора таких свойств или признаков). Как следствие, они утверждали, что большинство вопросов, поднимаемых в искусствоведении, относятся к разряду надуманных или ошибочных.

Однако, как должно было показать предыдущее обсуждение теории Витгенштейна, не стоит думать, что если существует какая-либо одна характеристика, общая по отношению ко всем произведениям искусства, то это непременно специфическая, непосредственно представлен-

ная и воспринимаемая черта. Так же как биологические узы, существующие между теми, кто связан семейными сходствами, так же как целевые установки, на основании которых мы отличаем карточные гадания от карточных игр, такого рода характеристики могут являться реляционным атрибутом в гораздо большей степени, чем непосредственная характеристика, на которую можно прямо указать, сказав при этом: «Эта особая черта позволяет мне квалифицировать объект как произведение искусства». Реляционный атрибут нужного рода может быть схвачен только при условии, если мы будем рассматривать специфические художественные объекты как созданные кем-то для реальных или возможных воспринимающих.

Утверждение о том, что сущностная природа искусства находит свое отражение в таком реляционном атрибуте, вовсе не кажется невероятным, если вспомнить кое-что из многочисленных традиционных теорий искусства. Искусство, к примеру, иногда представляют как специфическую форму общения, или экспрессии, или как особую форму осуществления желаний и стремлений, или как истину, выраженную в чувственной форме. Эти теории не утверждают, что каждому стихотворению, картине, пьесе или сонету присущ какой-то специфический элемент, определяющий их как произведения искусства. Общим признаком для всех этих абсолютно различных явлений служит, скорее, то отношение, которое должно существовать (или подразумеваться) между их определенными характеристиками и действиями, намерениями тех, кто их создал [16].

Хотя мы можем признать, что трудно найти какой-либо набор признаков, реляционных или нет, который мог бы охарактеризовать саму природу произведения искусства (и который бы не был уязвим для критики, как многие другие характеристики до того) [17], важно отметить, что трудности, унаследованные от предшественников при решении этой проблемы, неизбежны для тех, кого привлекает понятие семейных сходств. Как только кто-нибудь пытается разъяснить, как термин «искусство» реально употребляется в контексте художественной критики, так сразу большинство тех проблем, что возникали

на протяжении истории эстетики, вновь проявляются со всей остротой. Другими словами, лингвистический анализ не дает нам средств, с помощью которых мы могли бы уйти от главных положений традиционной эстетики.

<...><sup>1</sup>

Работа любого критика предполагает, по крайней мере, подразумеваемую эстетическую теорию, которую ему, как критику, не приходится обосновывать или защищать. Такая практика может быть пересмотрена лишь теми, кто заключает себя в узкие рамки критики: например критики, появившейся в настоящее время в тех журналах, с читателями которых нас соединяют интеллектуальные, политические и социальные узы. Когда же мы сами не ограничиваем себя этими рамками, то внезапно обнаруживается, что в критике существовало и существует огромное многообразие точек зрения и что это многообразие представляет (по меньшей мере частично) результат действия эстетических предпосылок. Чтобы в таком случае оценить саму критику, мы должны проанализировать эти предпосылки. Короче говоря, мы должны сами заняться эстетикой.

Однако для многих критиков традиционной эстетики эта задача не привлекательна. Если я не ошибаюсь, не трудно увидеть, почему это происходит. Во-первых, одной из отличительных черт современной аналитической философии стало мнение, будто философские проблемы нельзя решить путем обращения к сути дела. Так, возьмем лишь один пример: вопросы соотношений между эстетическим восприятием и другими видами восприятия — например, вопросы, касающиеся психической дистанции и эмпатического восприятия (сопереживания), или роли формы в эстетическом восприятии, — не считаются теми проблемами, с которыми философу следует иметь дело. Во-вторых, задача философа стала пониматься в значительной мере в связи с распутыванием той путаницы, в которую другие философы попали. Как следствие, попытка найти обзорную интерпретацию обширного ряда явлений, попытка,

---

<sup>1</sup> Далее при переводе пропущено несколько страниц текста, на которых очень подробно рассматриваются уже знакомые нам статьи П. Зиффа и М. Вейца. — Прим. ред.

которая была в прошлом одной из главных задач философа, либо отрицается, либо полностью опускается [18]. Вот почему такие проблемы, как стремление искусства изобразить правдивую картину человеческого характера и судьбы, или вопросы, касающиеся взаимоотношений между эстетической ценностью и художественными достижениями, или оценка значимости многовариантности эстетических суждений, не являются сейчас популярными. И остается лишь смириться с тем, что если философы не хотят повернуться лицом к реальным проблемам или обобщающим задачам, то это действительно те проблемы, которые более удобно обойти, нежели заниматься ими.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. См.: William Elton (ed.), *Aesthetics and language*. Oxford, Basil Blackwell, 1954. P. 1, n. 1 and 2.

2. По этому поводу размышляет Джером Стольниц, см.: *Notes on Analitic Philosophy and Aesthetics*. British Journal of Aesthetics. Vol. 3 (1961). P. 210—222.

3. *Philosophical Review*. Vol. 62 (1953). P. 58—78.

4. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 15 (1956). P. 27—35.

5. *Philosophical Review*. Vol. 66 (1957). P. 329—362.

6. *Mind*. Vol. 67 (1957). P. 317. В дополнение к уже упомянутым статьям см. также статью Тедди Брумиуса (*The Uses of Works of Arts // Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 22 (1963). P. 122—123), которая ставит другую проблему, не относящуюся к предмету нашего разговора.

7. Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, в переводе на англ. Е. М. Анскомб (New York, Macmillan, 1953, p. 17—18).

8. Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations* (66), p. 31. По неясным причинам госпожа Анскомб перевела «Kampfspiele» как «Олимпийские игры».

9. В статье, которая тесно связана с предметом моих рассуждений, но использует другие аргументы для поддержки сходной точки зрения, Хэйг Качадорян показал, что Витгенштейн недостаточно выявил уров-

ни детерминации, на которых эти сходства значимы при употреблении нами общих наименований. См.: Common Names and «Family Resemblances» // Philosophy and Phenomenological Research. Vol. 18 (1957—58). P. 341—358.

10. Стоит заметить, что это составляет более близкое сходство по сравнению с тем, что Витгенштейн называет семейными сходствами, поскольку в моем понимании все специфические сходства относятся к одному набору черт, по отношению к каждому из которых все три субъекта прямо сходны друг с другом. По Витгенштейну, однако, семейные сходства не являются набором сходных черт, общих по отношению к каждому члену «семьи», это просто пересечение и наложение элементов, образующих сходства между разными людьми. Таким образом, если придерживаться такого понимания, мой пример должен был бы быть более сложным, а степень сходства более высокой. К примеру, нам пришлось бы представить другие фотопортреты, на которых блондины преобладали бы над брюнетами, но имели бы разный профиль, а люди с одинаковым профилем отличались бы в других отношениях. Однако если сказанное, касающееся семейных сходств, включает более сильное сходство, присутствующее в моем примере, то оно должно а fortiori — содержать в себе и более слабую форму семейных сходств, к которой Витгенштейн привлекает наше внимание.

11. Хотя Витгенштейн не объяснил влияние генетической связи в контексте его понятия «семейных сходств», думается, что на самом деле он предполагал наличие такой связи. Если я не ошибаюсь, то подлинный немецкий текст покажет это яснее, чем это сделано в переводе госпожи Анскомб. <...><sup>1</sup>

12. Если пренебречь фактом подобной двойственности и считать практику использования нами общих названий зависимой только от пересекающихся и накладывающихся друг на друга отношений, то будет очень трудно представить себе какое-либо препятствие в распространении таких наименований. Роберт Ричман привлек внима-

<sup>1</sup> В данном случае мы сочли возможным пропустить этот фрагмент. — Прим. ред.

ние к этой проблеме в статье: *Something Common* // *Journal of Philosophy*. Vol. 59 (1952). P. 821—830. Он рассуждает о так называемой «проблеме широко открытой структуры» и говорит: «Понятие семейных сходств может в какой-то степени объяснить расширение использования нами общих терминов, но никак не устанавливает предел этому распространению» (p. 829). В статье *The Problem of the Model—Language Game in Wittgenstein's Later Philosophy* // *Philosophy*. Vol. 36 (1961). P. 333—351, Хелен Хэрви также привлекает внимание к тому факту, что «семья» так называется благодаря общим предкам. Она также упоминает о том, что Ричман обозначил в виде проблемы широко открытой структуры.

13. Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations* (66), p. 31.

14. Хотя я упомянул только о наличии генетических связей между членами семьи, не следует, конечно же, исключать роль обычных ассоциаций в установлении сходств, о которых говорит Витгенштейн. Я выделил особо генетическую связь лишь потому, что это простейшая и наиболее очевидная иллюстрация той точки зрения, которую я хотел бы представить.

15. Я не отрицаю, что непосредственно представленные сходства часто играют роль в использовании нами общих названий: этот факт уже давно был замечен Локком. Однако сходства в происхождении, сходства в употреблении и сходства в намерении также будут играть важную роль. Витгенштейн пренебрег данными факторами в своем специальном исследовании семейных сходств и игр.

16. Я не помню ни одного случая, когда бы Витгенштейн принимал такую возможность в расчет. Фактически, если уже упомянутый выше отрывок из «Голубой тетради» можно считать показательным, то остается сказать, что взгляд Витгенштейна на традиционные теории эстетики во многом безоснователен. В этом отрывке он говорит:

«Идея о всеобщем понятии, которое является общим свойством его частных случаев, связана с другими примитивными, слишком простыми идеями о структуре языка. Она сравнима с идеей, что *свойства* есть



*составляющие* вещей, которые имеют свойства, например, что красота есть составляющая всех красивых вещей, а спирт — составная часть пива и вина, что мы поэтому могли бы иметь чистую красоту, незамутненную чем-нибудь просто красивым».

Мне трудно припомнить какую-либо эстетическую теорию, в которой было бы верно подобное утверждение. Оно не может принадлежать, к примеру, ни к доктрине Клайва Белла о значимой форме, ни к теории красоты Дж. Э. Мура, поскольку и тот и другой считают, что красота зависит от других качеств.

Однако мне могли бы возразить по поводу того, что когда я полагаю общее для произведений искусства, относящихся к «интенциям», я пропускаю «интенциональное заблуждение» (см.: W.K.Wimsatt, Jr., and Monroe C. Beardsley, *The Intentional Fallacy* // *Sewanee Review*. Vol. 54 (1946). P. 468—488). Это не тот случай. Выражение «интенциональное заблуждение» изначально относилось к особому методу критики — к методу интерпретации и оценки данных произведений искусства, целью Вимсатта и Бердсли не являлся поиск разграничения между искусством и неискусством. Две эти проблемы, я убежден, имеют существенные отличия. Однако я не вполне уверен, что профессор Бердсли заметил этот факт, ибо в своей недавней статье он, критикуя последователей доктрины семейных сходств, вынужден определять искусство исключительно терминами, фиксирующими черты объекта (см.: *The Definition of the Arts* // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 20 (1961). P. 175—187). Если бы он хотел отнести эту характеристику к деятельности и намерению тех, кто создает объекты с такой характеристикой, его обсуждение не было бы, я полагаю, восприимчиво ко многому из той критики, которую направили против него профессор Дуглас Морган и Мэри Мазерсил (*ibid.*, p. 187—198).

17. Я не говорю «все» такие дефиниции, ибо я думаю, что можно обнаружить множество похожих определений искусства, каждое из которых будет обладать несомненными достоинствами, но может слегка отличаться в своих акцентах.

18. Например, В. Б. Гэлли в статье *The Function of Philosophical Aesthetics*, в сборнике Элтона, выступает за «профессиональную эстетику», которая поочередно будет поднимать особые проблемы, такие проблемы, которые встают, когда критик или поэт затрудняются в терминах типа «абстракция» или «воображение». В таких случаях орудием философа должен стать логический анализ (op. cit., p. 35); обращение к истории искусств, к психологии или непосредственный и разнообразный опыт искусства, кажется, не предполагается.

Другой пример ограниченности современного лингвистического анализа в эстетике можно обнаружить в статье профессора Вейца. Он утверждает, что «коренной проблемой самой философии является объяснение соотношения между применением определенных видов понятий и условиями, при которых они могут быть правильно использованы» (op. cit., p. 30).

## ЧАСТЬ 2. ПЕРЦЕПТУАЛИЗМ (АНАЛИТИЧЕСКИЙ ЭМПИРИЗМ)

### ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПЕРЦЕПТУАЛИЗМ — ЭМПИРИЧЕСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В АМЕРИКАНСКОЙ АНАЛИТИЧЕСКОЙ ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА

Антиэссенциализм был наиболее радикальным, но не единственным направлением в англо-американской аналитической эстетике пятидесятых-восемидесятых годов. Если отрицание эссенциализма считать отличительной чертой аналитической эстетики [1], то вне этой эстетики находятся такие видные его представители, как британцы Гарольд Осборн, Ричард Уолхейм, Роджер Скрутон и американцы М. Бердсли, А. Данто, Дж. Дики, Н. Гудмен и Дж. Марголис [2]. Можно, однако, избежать этой трудной ситуации, если полагать, как, например, Марк Вартофски [3], что главной отличительной чертой этой эстетики является определенный стиль философствования, заключающийся прежде всего в стремлении к уточнению значения основных понятий эстетики и художественной критики, в борьбе с неясностью и спекулятивностью языка, в отказе от попыток решения некоторых традиционных философских проблем, в редуцировании этих проблем к их лингвистическим коррелятам. Такая концепция развития эстетической мысли вела к признанию эстетики дисциплиной второго порядка (second order discipline), занятой уточнением понятийного

аппарата и усовершенствованием аналитических категорий широко понимаемой художественной критики (включая историю и теорию отдельных областей искусства). Сторонники такого понимания эстетики видели в ней прежде всего философию художественной критики или, короче говоря, метакритику.

Эстетика, понимаемая как метакритика, концентрировала свое внимание на философских проблемах критики и только косвенно занималась искусством, которое было непосредственным объектом критических рассуждений и исследований, проводимых дисциплинами первого уровня познания (*first order cognitive discipline*), т. е. широко понимаемой художественной критикой и конкретными искусствоведческими дисциплинами (литературоведением, музыковедением и др.) [4]. Такая ориентировка нашла свое выражение в названиях книг, написанных представителями аналитической философии, не являющимися антиэссенциалистами. Достаточно напомнить некоторые из них: М. Бердсли «Эстетика: проблемы философии критики» (1958), Дж. Стольниц «Эстетика и философия критики» (1960), Дж. Марголис «Язык искусства и художественная критика» (1965).

Это второе, менее радикальное, нежели антиэссенциализм, направление американской аналитической философии искусства можно назвать эстетическим перцептуализмом.) Представители этого направления не отказывались от умеренного эссенциализма, хотя и не предпринимали попыток определения сущности искусства в простых и коротких определениях, поддерживая мнение, что универсальным и необходимым (хотя недостаточным) условием искусства является его эстетическая ценность (эстетическая природа искусства). Вот почему, по их мнению, исходящие из этой предпосылки попытки определения искусства вовсе не являются обреченными на неудачу.

Главная идея эстетического перцептуализма — это убеждение, что нельзя определить природу искусства, не пользуясь категорией эстетического опыта. Дефиниционными (определяющими) чертами искусства называются его эстетические свойства (качества и ценности), которые

могут быть познаны путем непосредственного (специфически эстетического) восприятия. Основной (существенной) ценностью произведения искусства признается его эстетическая ценность, состоящая в способности возбуждения (эвокации) эстетического переживания (опыта), которое является критерием и мерой ценности произведения и единственным обоснованием высказываемых о нем оценивающих суждений. **А**

В пятидесятые и шестидесятые годы представителями этой концепции были М. Бердсли, В. Олдридж и Дж. Стольниц.

Самым выдающимся, наиболее последовательным и известным представителем эстетического перцептуализма в американской философии искусства был несомненно Монро Бердсли (1915—1985). Именно он способствовал упрочению международного престижа американской эстетики и ее научного авторитета в собственной стране [5]. По мнению Джона Фишера [многолетнего редактора ежеквартального «Журнала по эстетике и художественной критике» («Journal of Aesthetics and Art Criticism»)], Бердсли существенным образом повлиял на то, что во второй половине XX века эстетика стала считаться составной направляющей американской философии, а философское мышление стало значительной частью американской теории литературы [6]. Особое место в современной эстетике Бердсли приобрел уже благодаря своей первой книге «Эстетика: проблемы философии критики», которая вышла в 1958 году (автору тогда было 43 года). Книга эта должна была стать хорошим академическим учебником, но в действительности стала чем-то более важным, а именно, наиболее полным, фундаментальным и ясным обзором вопросов философской эстетики, появившихся в пятидесятые годы в мировой эстетике. Книга эта была полезна не только для изучающих эстетику, но и для наиболее опытных исследователей — как источник информации и творческих стимулов. В течение двадцати лет она издавалась безо всяких изменений и не потеряла своей актуальности и учебной полезности. Только в 1980 году автор обогатил ее очень ценным пятидесятистраничным дополнением, названным «Постскрипtum 1980: неко-

торые старые проблемы в новой перспективе». В этом дополнении Бердсли еще раз обратился к таким основным вопросам эстетики, как: определение искусства, онтология искусства, эстетические качества и ценности, значение и метафора, представление, экспрессия, фикция (fiction), литературная интерпретация и оценивающие суждения, — стараясь учесть и осмыслить важнейшие работы, которые появились в течение двадцатилетия в англо-американской эстетике.

Между первым и вторым изданием «Эстетики» вышли в свет две важные книги Бердсли: однотомный учебник истории эстетики «Эстетика от классической Греции до современности: краткая история» (1966) и «Возможность критики» (1970). Вторая книга продолжала один из главных мотивов его эстетических воззрений — рассуждение по поводу связи философских вопросов и художественной критики. Бердсли всегда считал, что эстетика должна быть прежде всего метакритикой. Его интерес к философии критики возник значительно раньше, еще в сороковые годы, о чем свидетельствуют две его очень известные статьи, написанные совместно с Вильямом Висматтом: «Интенциональная ошибка» (Intentional Fallacy) (1946), «Ошибка эффекта» (The Affective Fallacy) (1949). Наибольшей и продолжительной популярности достигла первая из этих работ, о чем свидетельствует ее перевод на многие языки мира и многократное перепечатывание в многочисленных антологиях по эстетике. Главные тезисы этой статьи имеют своих одинаково горячих сторонников и противников и не перестают стимулировать научные дискуссии. Обе эти статьи были посвящены формам художественной критики и противостояли всем тем концепциям критики (в теории и практике), для которых произведение искусства не является единственным предметом интерпретации и оценки. Сторонники этих, опровергаемых Бердсли и Висматтом, моделей критики вместо того, чтобы концентрировать свое внимание на самом произведении, интересуются намерениями или переживаниями художника (ошибка интенциональности) или эффектом воздействия произведения на его потребителя (ошибка эффективности).

Работы Бердсли по художественной критике (прежде всего литературной) и фундаментальным вопросам философии литературы достигли значительного признания теоретиками литературы в США и других странах.

Вторым наиболее существенным мотивом эстетики Бердсли можно назвать упорное и последовательное стремление к выделению сферы эстетических явлений (предметов, качеств, ценностей и переживаний) и одновременно последовательную защиту эстетической концепции искусства. Концепция эта оснащается все чаще практикой художественного неоавангарда и многими теоретиками искусства. Однако Бердсли до конца был защитником эстетических ценностей искусства и сторонником такого понимания искусства, для которого эстетические ценности не перестают быть обязательными и специфическими, а эстетический опыт искусства является единственным адекватным способом его восприятия и переживания. Бердсли посвятил этой проблематике большинство своих статей, составляющих его последнюю книгу «Эстетическая точка зрения» (1982), а также статью «Эстетическая дефиниция искусства», которая вошла в коллективную монографию «Что такое искусство?» (1983).

## 1. ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПРЕДМЕТ. ТРУДНОСТИ ДЕФИНИЦИИ

Предложенная Бердсли концепция искусства неразрывно связана с его теорией эстетических явлений. В его эстетике невозможно даже отличить эти области теоретической рефлексии. В обоих случаях решающую роль играют категории эстетического опыта, эстетической ценности, а исходной точкой является концепция эстетического предмета. В статье 1979 г. «В защиту эстетической ценности» Бердсли писал, что «понятие искусства и понятие эстетического тесно связаны между собой. Искусство как общественное явление интерпретируется в категориях эстетической цели (...) аналогично как суждение об определенных произведениях рассматривается в

категориях эстетического успеха» [7]. В первом издании «Эстетики» нет никакого определения ни «искусства», ни «произведения искусства». Это не случайно. Бердсли утверждает прямо, что родовым понятием по отношению к таким как «музыкальное произведение», «литературное произведение» и т. п. — является не понятие «произведение искусства», а «эстетический предмет» [8]. Искусство не может быть ничем другим, как классом эстетических предметов, то есть определенным видом перцептуальных предметов [9], таких предметов, свойства которых воспринимаются нами при непосредственном восприятии [10]. Бердсли осознавал, конечно, что не все перцептуальные предметы являются эстетическими предметами. Он считал, однако, что именно отличие эстетических предметов от других предметов представляет собой правильный и более безопасный способ характеристики произведений искусства (давая возможность схватить их определяющие черты, то есть эстетические качества), нежели обращения к внешним факторам, таким как их источники или причины их возникновения, либо эффекты их воздействия.

В упомянутом уже обширном добавлении ко второму изданию «Эстетики» Бердсли признает, что под влиянием критических высказываний антиэссенциалистов, оспаривающих возможность определения искусства, он усомнился, возможно ли вообще удовлетворительное определение понятия «произведение искусства». Поэтому спорное введение термина «эстетический предмет» вместо «произведение искусства» было с его стороны не очень успешной попыткой обойти это трудное место. Еще в 1961 году название его статьи «Определения искусств» могло сигнализировать об изменении его позиции. Бердсли повторяет, однако, что предпочитает пользоваться термином «эстетический предмет» вместо термина «произведение искусства» [11]. Под эстетическим предметом понимается что-либо, что является музыкальной композицией, литературным произведением и т. п.

Радикальное изменение позиции по вопросу определения понятия «произведение искусства» можно заметить в работах Бердсли, опубликованных в восьмидесятые годы.



В уже упомянутом «Постскриптуме 1980», в новых статьях, опубликованных впервые в «Эстетической точке зрения» и работе «Эстетическая дефиниция искусства» (1983) Бердсли считает возможным и необходимым дать определение произведения искусства. Произведение искусства является или набором условий, задуманных как способ для возбуждения переживания отчетливо эстетического характера, или же (намеренно) — упорядочением условий, принадлежащих классу или типу наборов, для которых эта способность является чем-то типичным [12]. Такое определение предлагает он в «Эстетической точке зрения».

В работе «Эстетическая дефиниция искусства» Бердсли дает более простое определение: «произведение искусства является чем-то, что произведено с намерением придать ему способность удовлетворения эстетического интереса» [13]. Удовлетворение эстетического интереса состоит именно в том, чтобы обеспечить эстетическое переживание. Бердсли признает, что это не единственная возможность эстетического определения искусства, но другие предложения также должны при определении искусства пользоваться категорией эстетического.

Одна из важных черт данных им определений заключается в их классификационном характере, т. е. аксиологической нейтральности, ибо определение относится не только к отличным произведениям искусства (действительно возбуждающим положительное эстетическое переживание), но также к произведениям неудачным, т. е. лишенным способности возбуждать положительный эстетический опыт, поскольку они произведены с намерением придать им эту способность.

Эстетическая дефиниция все же не лишена нормативного аспекта, поскольку она не относится к тем продуктам художественного творчества, которые созданы не с намерением возбуждения эстетического переживания, но, например, с намерением шокировать. По мнению Бердсли ни «редимэйд» Дюшана, ни продукты так называемого концептуального искусства нельзя считать произведениями искусства, ибо в них не соблюдается это необходимое условие, каким является неразрывная связь искусства с

эстетическим. Продукт человеческой деятельности не может стать произведением искусства вследствие акта придания ему художественного статуса, но только в результате создания его с намерением обеспечить ему такие качества, благодаря которым он сможет вызывать эстетическое переживание. Настоящее произведение искусства не может не иметь эстетически значимых (формальных и региональных) свойств, за которые несет ответственность их творец.

В восьмидесятые годы Бердсли не только оставил сомнения о том, возможны ли, нужны ли определения таких понятий, как «искусство» и «произведение искусства», но даже пришел к мысли, что такие определения могут быть полезными для тех художественных критиков, исследователей искусства, которые не являются эстетиками (историков и антропологов культуры), а также для юристов или таможенников, которые вынуждены иногда решать, принадлежит ли данный предмет к произведениям искусства [14]. Бердсли вовсе не испытывал смущения или сомнения в связи с фактом, что его определение не охватывало таких продуктов авангарда, как концептуальное искусство или «редимэйды». Вся шумиха, вызванная прославленным «Фонтаном» Дюшана, была для него непонятной и необоснованной. С его точки зрения, Дюшан вовсе не установил никакого нового значения «произведения искусства» и не стал пионером новой художественной традиции, позволяющей считать продукты сантехники или другие «редимэйды» произведениями искусства. Эпизод с «Фонтаном» не представляет, по мнению Бердсли, ни малейшего аргумента против эстетического определения искусства, однако этот же эпизод убедительно показывает, что толерантность комиссии, квалифицирующей выставку, должна иметь свои границы.

Много объектов, выставяемых сегодня авангардом, являются, очевидно, комментарием по поводу искусства как такового, но объекты эти могут быть, но могут и не быть признаны произведениями искусства. Классифицирование их как произведений искусства только потому, что они являются комментариями на тему искусства, вело

бы в дальнейшем к признанию произведениями искусства разных скучных и часто невнятных газетных рецензий, посвященных искусству. Признание же чего-либо произведением искусства только потому, что таковое находится на выставке, было бы, считает Бердсли, интеллектуальной трусостью и могло бы привести к признанию того, что произведениями искусства объявляются экспонаты с торговых выставок, научных музеев, выставок почтовых марок и т. п. «Классифицировать же их как произведения искусства, потому что их называют искусством те, которых называют художниками, потому что они создают вещи, которые называют искусством, — это значит не проводить никакой классификации, а только совершать порочный круг в рассуждениях. Может быть, объекты эти заслуживают специального названия, но не заслуживают названия искусства. Разница между теми объектами, которые становятся частью художественной деятельности, и теми, которые не становятся из-за наличия или отсутствия связи с эстетическим интересом, является столь существенной, что стоит сохранить ее и никакое другое слово, нежели «искусство», не является более адекватным, чтобы эту разницу отметить» [15].

## 2. КОНЦЕПЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ КАЧЕСТВ КАК ОТЛИЧИТЕЛЬНЫХ СВОЙСТВ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ПРЕДМЕТА

Характеристика эстетических предметов является в теории Бердсли общей характеристикой произведений искусства.

В конце своей «Эстетики» Бердсли утверждает, что «эстетические предметы отличаются от обыкновенных утилитарных предметов тем, что их непосредственная функция состоит исключительно в том, чтобы обеспечить особое переживание, которое может быть удовольствием самим в себе» [16]. Поэтому некоторые авторы считают концепцию искусства, предложенную Бердсли, функционалистской [17]. При характеристике эстетического продукта он, однако, не выступает как сторонник функционалистского подхода и абстрагируется от функций,

выполняемых этим предметом. Исходным пунктом для него служит утверждение, что эстетические предметы являются предметами перцептуальными [18]. Чтобы отличить их от других перцептуальных предметов, не надо концентрировать внимание ни на генетическом аспекте (причинах их возникновения), ни на функциональном аспекте, то есть возбуждаемых ими эффектах, но на самих предметах и их свойствах. Эстетические предметы отличаются, по его мнению, специфическими чертами среди других перцептуальных предметов, чертами, обеспечивающими эстетическим предметам значительную независимость от воспринимающего субъекта и его переживаний. Этими отличительными чертами эстетических предметов являются их специфические перцептуальные свойства, а именно, эстетические качества.

Бердсли полагает, что для характеристики этих эстетических качеств существенное значение имеет предложенное им различие качеств локальных и региональных. Локальные качества — это качественные характеристики простых и элементарных (далее неделимых) частей каждого из предметов, например, его краска, форма и т. п. Без этих качественных характеристик эти элементарные части не могли бы быть воспринимаемыми. Региональные же качества (иначе говоря, комплексные качества) — это качественные характеристики неких целостностей, которые явились результатом взаимных соотношений между их частями.

Некоторые региональные качества могут быть чувственно воспринимаемыми, например, то, что кто-то является слишком полным, для нас становится известным благодаря чувственному восприятию, и его полнота есть не что иное, как региональное качество. Однако то, что он весит 85 кг, не является перцептуальной региональной чертой. При характеристике эстетических предметов, согласно Бердсли, существенное значение имеют только чувственно воспринимаемые черты, то есть «перцептуальные региональные свойства» [19], которые он называет «региональными качествами». Все эстетические качества суть региональные, то есть комплексные качества.

Среди региональных качеств Бердсли выделяет специальную группу качеств, которую называет «человеческими (гуманистическими) качествами» (human regional qualites) [20]. Он имеет при этом в виду те региональные качества, которые похожи на качества человеческого поведения, в особенности, на психические состояния и процессы. Их определяют словами, перенесенными метафорически из человеческих контекстов. Это, например, спокойствие, грусть, жизнерадостность, чувственность, выразительность и т. п. Качества эти другие авторы называют обычно качествами эмоциональными или качествами выразительными.

К характеристике эстетических качеств Бердсли возвращается многократно в разных контекстах в своих более поздних работах. Этой теме он посвящает также отдельную статью «Что такое эстетическое качество?», где подчеркивает, что считает эстетические качества непосредственным обоснованием, фундаментом эстетических ценностей (value grounding). Качество является эстетическим, если можно сослаться на него, вне зависимости от другого качества, как на основу эстетической ценности. Плохое или посредственное произведение искусства бесформенно, крикливо, бесцветно, невыразительно и т. п. [21]. Каждый эстетический предмет имеет много конкретных эстетических качеств, являющихся региональными качествами разного рода. Все они, однако, участвуют в создании канонических эстетических качеств, общих для всех эстетических предметов, выделяющих эти предметы среди других перцептуальных предметов. Три каноническими качествами, создающими эстетический предмет (по теории Бердсли создается таким образом и каждое произведение искусства), являются единство (unity), сложность (complexity) и интенсивность (intensity) [22]. Эти общие и одновременно специфические для эстетических предметов качества определяют, по мнению Бердсли, соответствующие отличительные свойства эстетического опыта.

Признание единства и сложности канонических эстетических качеств неправомерно считать в эстетике новой и оригинальной позицией. Такие взгляды вы-

сказывались в традиционной эстетике довольно часто при попытках характеристики эстетических и художественных явлений. Чаще всего эти качества объединялись в одну формулу, говорящую о «единстве в разнообразии». Бердсли пытается точнее охарактеризовать первую из этих категорий, выделяя в ней два компонента, а именно, внутреннюю согласованность (coherence) и завершенность (completeness). Эти свойства могут выступать в разных формах и видах, поэтому создаваемое ими единство тоже может иметь разные проявления. При всем возможном разнообразии этих качеств именно они признаются существенными и универсальными качествами эстетических предметов. Только благодаря им эстетический предмет составляет определенную целостность, которая может вызвать эстетический интерес. Единство и сложность можно считать формальными (структурными) эстетическими качествами. Этого нельзя сказать, однако, о третьем общем качестве, создающем эстетический предмет, — интенсивности. Интенсивность не является качеством целого эстетического предмета, но только особенностью его «гуманистических региональных качеств».

Критики концепции Бердсли (особенно М. Ханчер) верно обращали внимание на то, что единство и сложность нельзя признать достаточными отличительными чертами эстетических предметов (и тем самым произведения искусства). Единство и сложность присущи, например, таким перцептуальным предметам, как корова и грузовик, которые, тем не менее, не становятся, благодаря этим качествам, произведениями искусств. С другой стороны, единство и сложность не являются также необходимыми условиями для всех эстетических предметов. Существуют некоторые внехудожественные эстетические предметы, такие как Атлантический океан, Альпы, Гранд Каньон, которые никак не выполняют условия единства, а особенно его существенного компонента, которым, по мнению Бердсли, является укомплектованность [23].

### 3. ТЕОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА И ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ЦЕННОСТИ

Концепции эстетического опыта и эстетической ценности в теории Бердсли тесно взаимосвязаны между собой. Они составляют ядро его эстетики и существенный элемент его эстетического перцептуализма. Эстетическая ценность, по убеждению Бердсли, представляет собой единственную существенную и специфическую ценность произведения искусства, состоящую из свойственной ему способности вызывать эстетический опыт, который, благодаря этому, является единственным свидетельством эстетической ценности произведения и наиболее существенным критерием ценности произведения искусства вообще. Отсюда, концепция эстетического опыта становится исходным пунктом и основой для предложенной Бердсли теории оценивания искусства и его философии художественной критики.

#### *а) Эстетический опыт*

Теорией эстетического опыта Бердсли занимался весь важнейший период своей творческой жизни, начиная с «Эстетики» (1958) и кончая «Эстетической точкой зрения» (1982). Он посвятил этой проблеме несколько отдельных статей и много фрагментов своих других более крупных работ. Нигде, однако, он не пытался дать определения эстетического опыта. Хотя его концепция эстетического опыта прошла заметную эволюцию в течение 25 лет, но по наиболее существенным вопросам Бердсли не изменил своих убеждений. Он всегда считал, что выделение эстетического опыта как специфического рода опыта является для широко понимаемой эстетики (от теории эстетических явлений до философии художественной критики) задачей нужной, исключительно важной и выполнимой. Задачу эту надо осуществлять путем вскрытия и характеристики собственных черт (internal properties) этого опыта, общих для всех его разновидностей. Отличительные черты этого опыта, которые можно было бы признать необходимыми и достаточными условиями эстетического опыта, он искал не в видах удовольствия, получаемого субъектами этого опыта, но в самих (прежде

всего структурных) свойствах этого опыта и типе связи этого опыта с возбуждающим его эстетическим предметом и его качествами.

Предлагая собственную теорию эстетического опыта, Бердсли признавал, что находился под влиянием концепций других авторов, в частности, Дж. Дьюи и А. А. Ричардса (I. A. Richards), а частично, И. Канта и Э. Буллоу (E. Bullough).

Существенную роль в образовании окончательной версии его концепции сыграла также постоянная полемика с Дж. Дики, который критиковал взгляды Бердсли не только в своих книгах, но и в двух отдельных статьях. Первая из них вызвала реплику Бердсли, хотя не заставила его ввести какие-либо существенные изменения в свою концепцию [24]. Серьезные же изменения были введены Бердсли только в конце семидесятых годов в очень важной статье «В защиту эстетической ценности» (1979).

При представлении концепции эстетического опыта Бердсли кажется целесообразным выделить двух периодов образования этой концепции. В первом периоде (пятидесятые-шестидесятые годы) кроме упомянутых работ необходимо отметить еще статью «Различение (discrimination) эстетического удовольствия» (1963) [25].

То, что Бердсли не пользуется в основном (за исключением статьи 1963 г.) понятиями «эстетическое удовольствие», «эстетическое наслаждение» и т. п., но последовательно употребляет категорию «эстетический опыт», имеет двойное значение. Во-первых, он хочет подчеркнуть свою дистанцию по отношению к гедонистическим интерпретациям эстетического переживания, которые не выражают полностью сложности нашего общения с эстетическими предметами. Во-вторых, он хочет сохранить понимание эстетического опыта Дьюи как объективно-субъективного феномена, не сводимого к субъективным переживаниям. Как и Дьюи, Бердсли аналогично считает, что эстетический опыт состоит как из объективных, так и из субъективных (аффективных) элементов. Опыт этот направляет наше внимание к разным объективным свойствам феноменального поля (звукам, краскам,



формам и т. п.). Это благодаря эстетическим качествам воспринимаемого предмета эстетический опыт становится живым, приятным, доставляющим нам удовольствие. Одновременно субъект эстетического опыта имеет разные субъективные, прежде всего, эмоциональные переживания, которые являются его реакцией на то, что он воспринимает.

В первом издании «Эстетики» можно найти краткую, но систематическую характеристику самого определения эстетического опыта и его положительных эффектов для субъекта этого опыта. Четыре черты отличают, по мнению Бердсли, эстетический опыт от опытов другого рода.

1. Основопологающей чертой является сильная и постоянная концентрация внимания на воспринимаемом предмете, его визуальной и звуковой структуре.

2. К свойствам этого опыта относится значительная интенсивность (присущая не только входящим в его состав эмоциям), вытекающая, между прочим, из сильной концентрации внимания на предмете восприятия и приглушения второстепенных факторов, рассеивающих наше внимание в повседневной жизни.

Другие две черты эстетического опыта связаны с категорией «единство» (unity), будучи его компонентами.

3. Первый компонент единства — высокая степень согласованности (coherence) этого опыта, в котором нет пустых мест и один мотив закономерно и плавно переходит в другой.

4. Опыт этот является в высокой степени полным, укомплектованным (complete in itself). Он отличается равновесием импульсов, а также ощущением завершенности и полноты. Это рождает эффект изоляции этого опыта от внешних и чуждых факторов и выделения его из общей струи жизненных переживаний, позволяя сохранить его в памяти как отдельный опыт [26].

Существенным элементом теории эстетического опыта, защищаемой Бердсли, представляется его убеждение, что этот опыт, как таковой, является ценностью для человека. Важна также попытка определения, в чем состоит ценность этого опыта. Наиболее развитую характеристику ценности эстетического опыта в процессе общения с

произведениями искусства Бердсли дает в «Эстетике», перечисляя в ней семь положительных эффектов эстетического опыта. По его мнению, эстетический опыт:

1. Разряжает стрессы и успокаивает деструктивные импульсы.

2. Разрешает более мелкие конфликты нашей психики и помогает интегрировать и гармонизировать ее.

3. Совершенствует и утончает наши способности восприятия и различения чувственных качеств.

4. Развивает наше воображение и способность поставить себя на место других.

Осуществление этих четырех элементов рождает также более отдаленные положительные последствия, такие как:

5. Специфическое терапевтическое и профилактическое воздействие на психику потребителей искусства.

6. Развитие взаимной симпатии и понимание других культур.

7. Предложение идеала человеческой жизни [27].

В статье 1969 г., посвященной различению эстетического удовольствия (enjoyment), Бердсли дает следующую дефиницию этого удовольствия, представляющего один из аспектов эстетического опыта: «Эстетическое удовольствие является (ex definitione) родом удовольствия, которое получаем от восприятия качественно разнообразных сегментов феноменологического поля, настолько, насколько различные части являются объединенными в некоторую целостность, которая имеет свой характер (то есть региональные качества)» [28].

В другой статье, которая была также ответом на критику со стороны Дики, самым существенным дополнением теории эстетического опыта стала предложенная Бердсли классификация главных концепций эстетического опыта. Бердсли выделил тогда три основные концепции эстетического опыта: 1. Гедонистическую; 2. Эмоционалистскую; 3. Интеграционную. Свою собственную теорию Бердсли считает интеграционной концепцией, усматривающей специфику эстетического опыта в том, что он составляет некую целостность, которую определяют три параметра — степень согласованности, степень укомплектованности и степень сложности. Интеграция эстетическо-

го опыта есть результат воздействия этих трех факторов. Этот опыт отличается обычно внутренней согласованностью, высокой степенью интенсивности и тенденцией к завершенности [29].

Одним из главных мотивов теории эстетического опыта, защищаемой Бердсли в 50—60 гг., является упорное подчеркивание соответствия и даже изоморфности предмета. Существенные изменения внес Бердсли в свою концепцию эстетического опыта в статье «В защиту эстетической ценности». Все введенные тогда модификации были им поддержаны в работах, написанных в восьмидесятые годы [30].

Введенные модификации касаются трех вопросов. Во-первых, с 1979 г. Бердсли перестал пользоваться понятием «эстетический опыт», употребляя вместо него менее конкретные и более описательные определения — «опыт, имеющий эстетический характер», или «опыт, отличающийся отчетливо эстетическим характером» [31]. Во-вторых, Бердсли отказался от подчеркивания изоморфности эстетического опыта и эстетического предмета. Это изменение нашло проявление в модифицировании характеристик эстетического опыта. В-третьих, менее систематической и более осторожной стала его характеристика ценности опыта, имеющего эстетический характер. В статье «В защиту эстетической ценности» Бердсли перечисляет пять черт эстетического опыта, подчеркивая, что опыт носит эстетический характер, когда имеет, по крайней мере, четыре из этих черт, включая обязательно первую, как необходимое условие.

Чертой первой и необходимой в каждом случае является «сосредоточение на предмете» (*object directedness*). По мнению Бердсли, опыт, имеющий эстетический характер, должен быть сконцентрирован на «феноменально объективных чертах (качествах и отношениях) воспринимаемого или воображаемого поля».

Вторая характерная черта этого опыта — «ощущение свободы» (*felt freedom*), состоящее из «чувства свободы и освобождения от доминации хлопот, связанных с будущим или прошлым», «расслабление и чувство гармонии».

Третьей чертой Бердсли называет «изоляцию аффектов» (detached affect), состоящую в том, что к предмету, на котором сконцентрировано наше внимание, мы относимся с эмоциональной дистанцией.

Четвертой чертой эстетического опыта часто является также «активное открытие» (active discovery), своего рода приятное возбуждение (exhilaration) от видения связей между чувственными ощущениями, значениями и достигнутым пониманием.

В качестве последней черты Бердсли выделяет «чувство целостности» (sense of wholeness), в основе которого лежит чувство интеграции личности, достигнутое путем преодоления или гармонизирования противоборствующих или беспокоящих импульсов и чувств [32].

Бросается в глаза, что только первая и пятая черты являются повторением свойств, отмеченных философом в пятидесятые и шестидесятые годы как специфические черты эстетического опыта. Вторая и третья черты имплицитно выражены в прежних характеристиках. Черта же четвертая появилась в концепции Бердсли впервые. Вероятно, это произошло под влиянием когнитивистской теории Нельсона Гудмена.

Изменения Бердсли ввел также в свою характеристику ценности эстетического опыта. В многократно цитированной статье «В защиту эстетической ценности» Бердсли пишет, что анализ ценных эффектов эстетического опыта невозможен без рассмотрения других сложных и важных вопросов, касающихся природы человеческих ценностей, создающих счастье, благополучие, зажиточность и даже смысл жизни. При очевидном разнообразии рассмотрения этих фундаментальных вопросов можно, однако, согласиться, считает Бердсли, что хорошо, по крайней мере, время от времени, ощущать чувство внутренней интеграции и сложной гармонии с воспринимаемыми предметами, источником которых может быть эстетический опыт [33].

#### б) Эстетические ценности

Джон Фишер, который был превосходным знатоком эстетики Бердсли, полагал, что «все, что когда-либо Бердсли написал об эстетическом опыте и эстетических

качествах, является свидетельством его основного интереса к эстетической ценности». В его понимании эстетического опыта очевидны аксиологические аспекты, а убеждение, что эстетические качества суть фундамент ценности, составляет основу его анализа. Все попытки выработать более точные характеристики эстетического опыта и эстетических качеств предприняты им первоначально только вследствие стремления создать определенные концептуальные основы для теории эстетической ценности [34]. Цитированное высказывание Фишера дает верную характеристику места и значения концепции эстетической ценности в эстетике Бердсли.

В теории эстетической ценности Бердсли с самого начала был сторонником инструменталистской концепции. Эстетические ценности не являются самостоятельными (intrinsic) ценностями, потому что самостоятельных ценностей, по его мнению, вообще нет [35]. Эстетические ценности инструментальны по отношению к эстетическому опыту, который осуществляет инструментальные функции по отношению к человеческой жизни либо способствует его внутренней интеграции и гармонизации отношений человека со средой.

В теории эстетической ценности, предложенной Бердсли, менялись только детали и отдельные формулировки, содержательная же сущность оставалась неизменной. Бердсли всегда считал, что эстетическая ценность всякий раз сводится к способности предмета (произведения искусства) вызывать эстетический опыт. В «Эстетике» он дает следующее определение: «X имеет эстетическую ценность» — это значит, что X имеет способность возбуждать эстетический опыт достаточно большой величины (magnitude); «X имеет больше эстетической ценности, нежели Y» — это значит, что X имеет способность возбудить эстетический опыт больше, нежели тот, который возбужден посредством Y» [36].

Как уже было сказано раньше, эстетический опыт представляется не только единственной формой проверки, но и единственной мерой эстетической ценности.

Бердсли развил и уточнил эту концепцию в работах 1970 года, в особенности же в известной статье

«Эстетическая точка зрения». Наиболее существенным дополнением была его попытка прояснить и конкретизировать тезис о том, что опыт является мерой эстетической ценности. Эстетическая ценность предмета была определена как способность предмета обеспечить эстетическое удовольствие (*aesthetic gratification*) в оптимальных условиях. Величина эстетической ценности, подчеркивал автор, не является функцией всякого актуально ощущаемого эстетического удовольствия в каком-то конкретном случае. Нельзя также «измерить» его ни средней степенью эстетического удовольствия, переживаемого во всех возможных случаях, ни суммой удовольствий, которая может быть обеспечена предметом на протяжении его существования. Величина эстетической ценности «зависит от высшей степени удовольствия, доступного в оптимальных условиях» [37], которые имеют место тогда, когда мы воспринимаем предмет правильно и полностью (*correctly and completely*). Модификации, введенные Бердсли в концепцию эстетического опыта, вызвали необходимость внести изменения и в определение эстетической ценности, которое в его статье «В защиту эстетической ценности» выглядит следующим образом: «Эстетической ценностью чего-либо является его способность придать (...) отчетливо эстетический характер опыту» [38]. Соответственно, сказать, что «X имеет больше эстетической ценности, нежели Y», — это значит, что X имеет способность возбудить более ценный опыт, т. е. опыт более эстетического характера, нежели Y. Определение эстетической ценности, по мнению Бердсли, необходимо для художественной критики, ибо оно дает возможность провести различие между правильными и неправильными обоснованиями суждений о художественной ценности. Короче говоря, утверждает Бердсли, суждения обоснованны тогда, и только тогда, когда приписывают предмету такие черты, которые существенным способом могут влиять на способность этого предмета возбудить опыт отчетливо эстетического характера [39].

#### 4. ОЦЕНКА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА

Начиная со своих первых статей, написанных вместе с В. К. Висматтом, и кончая своими последними работами, написанными перед смертью, Бердсли последовательно защищал мнение о существовании тесных связей между эстетикой и художественной критикой. Убеждение это нашло выражение в названии и содержании его «Эстетики», где он сформулировал концепцию эстетики как метакритики. В 1982 году он вернулся к этой проблеме еще раз в книге «Эстетическая точка зрения» и писал в ней, что не перестал поддерживать мнение о существовании непосредственных и многообразных связей эстетики и художественной критики.

Во-первых, художественная критика является одним из наиболее существенных источников теоретических проблем, рассматриваемых эстетикой. Во-вторых, практика художественной критики представляет собой ту область, в которой эстетические теории могут и должны проверяться и, по крайней мере частично, подтверждаться или опровергаться. В-третьих, теоретические знания, доставляемые эстетикой, могут, по мнению Бердсли, способствовать совершенствованию художественной критики путем исключения из нее тех форм критики, которые неадекватны по отношению к природе искусства или же исходят из ложных предпосылок [40].

Основная задача художественной критики — вскрытие в произведении искусства свойств, возбуждающих наш восторг, признание или критическое суждение и решающих для определения его ценности как произведения искусств. Закономерная реализация этой задачи происходит на двух этапах. Критики должны высказать общую оценку произведения искусства, определяя вид и степень свойственной ему ценности. Они, однако, должны свои оценки объяснять и обосновывать, указывая на наличие в произведении искусства его конкретных свойств, которые определяют вид и степень ценности произведения искусства, будучи объективной основой его оценки [41].

Бердсли осознавал, конечно, что у произведения искусства могут быть также внеэстетические ценности (например, познавательные или моральные) и что поэтому можно его оценивать с разных точек зрения [42]. Он считал, однако, что внеэстетические ценности произведения искусства не могут составлять основу его оценки, потому что они не являются для искусства определяющими и специфическими. Поэтому правильно понимаемая художественная критика должна быть эстетической критикой произведений искусства, критикой, концентрирующей свое внимание на эстетических ценностях произведения [43].

Вопросы необходимости, возможности и способов обоснования критических суждений являются одними из самых важных частей его концепции художественной критики. Бердсли постоянно подчеркивает, что критики обязаны обосновывать свои оценки, а основы обоснования их оценок должны быть для искусства существенны, должны соответствовать его природе.

Единственно адекватными аргументами критических суждений могут быть, по Бердсли, только чисто эстетические. Он выделяет три рода эстетических аргументов (*aesthetic reasons*): аргументы генетические (*genetic reasons*), аргументы эффективные (*affective reasons*) и аргументы объективные (*objective reasons*). Генетические аргументы появляются в критических суждениях, которые говорят об отношении произведения искусства к психологическим и общественным условиям его возникновения. Это такие факторы, как намерения и искренность художника, оригинальность его творчества и его общественные детерминанты.

Бердсли полагает, что генетические аргументы не существенны для обоснования художественных суждений, ибо «не объясняют непосредственно, почему произведение является хорошим» [44]. Аргументы эффективные появляются как обоснование критических суждений, говорящих о влиянии произведения искусства на личность или общественную группу. Но эти обоснования Бердсли тоже отбрасывает, потому что они не объясняют нам, какие именно свойства произведения искусства вызывают данный эффект [45].



Единственными существенными аргументами Бердсли считает объективные обоснования, т. е. «описания и интерпретации произведения как такового» [46]. Обоснования этого рода могут быть названы объективными аргументами, ибо только они указывают на действительные достоинства и пороки самого произведения искусства. Пытаясь точнее охарактеризовать объективные эстетические аргументы, Бердсли утверждает, что они сводятся к трем общим генеральным канонам эстетичности и художественности, предложенным им же, а именно, к единству, сложности и интенсивности [47]. Хотя концепция трех генеральных канонов, провозглашенных универсальными критериями оценки художественного произведения, вызывала постоянные сомнения и критику со стороны других теоретиков, Бердсли не изменил своей позиции до конца. Аргументы критика, который обосновывает, почему считает данное произведение замечательным, значительным, хорошим, посредственным или плохим, являются, по его мнению, только тогда существенными (ибо обосновывают и объясняют его оценку), когда говорят «о степени единства, сложности или интенсивности» региональных качеств произведения [48].

Гай Сирсилло, который верно называет концепцию Бердсли изоляционизмом, обращает внимание на тот факт, что изоляционистская концепция ценностей и оценки искусства противоречит в какой-то степени собственным методологическим предпосылкам Бердсли, ибо, вопреки его декларациям, не учитывает в достаточной мере практики художественной критики [49]. Критерии оценки, которыми пользуются критики, считающиеся выдающимися, вовсе не сводимы к трем универсальным канонам, предложенным Бердсли. Даже больше, в художественной практике постоянно функционируют критерии, которые Бердсли отбрасывает как несущественные (irrelevant). Слабостью концепции Бердсли является, таким образом, не только необоснованный изоляционизм, но также чрезмерный нормативизм. Эти обе слабости представляются, однако, вообще неизбежными последствиями эстетического перцептуализма и глубокого убеждения Бердсли об эстетической природе искусства [50].

Бердсли создал очень развитую, продуманную и последовательную концепцию искусства, наиболее существенными элементами которой были методологический перцептуализм, специфический эстетизм и изоляционизм. Очень трудно достаточно подробно и ясно изложить теорию столь богатую, изощренную и спорную одновременно, как его теория искусства. Еще труднее справедливо оценить ее. Исторические заслуги Бердсли для развития американской эстетики огромны. Его концепция повлияла существенным образом на эстетические концепции других американских исследователей, притом не только на тех, кто был в числе его теоретических союзников, но и на тех, кто постоянно полемизировал с ним. Его роль в этом отношении аналогична роли, которую сыграл в современной польской эстетике Роман Ингарден. С теоретической точки зрения, однако, эстетический перцептуализм не принес ожидаемых результатов и не оправдал себя.

В современной американской философии искусства сторонники эстетического перцептуализма находятся в меньшинстве. Более широко сейчас представлены разновидности символического когнитивизма (Н. Гудмен), исторических (А. Данто, Дж. Левинсон), институционалистских (Дж. Дики, М. Итон), культурологических (Дж. Марголис, Н. Кэррол, Р. Шустерман) ориентаций. Доминируют взгляды о том, что определяющие черты искусства невозможно вскрыть путем непосредственного восприятия, ибо это культурное и историческое явление. Нельзя также полностью понять и оценить искусство в изоляции от общественной жизни, а свойственные ему художественные ценности невозможно свести к ценностям эстетическим. И в таких подходах, конечно же, также имеется смысл.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Наиболее полную характеристику аналитической эстетики можно найти в антологии, изданной Ричардом Шустерманом. См.: R. Shusterman (ed.) *Analytic Aesthetics. Retrospect and Prospect*. Oxford, 1989.

2. Правильно обращает на это внимание шведский эстетик Ларс-Олоф Ольберг. См.: Lars-Olof Ahlberg. *The Nature and Limits of Analytic Aesthetics* // *British Journal of Aesthetics*. Vol. 33. № 1 (January, 1993). P. 11—15. Ольберг полемизирует со слишком узким пониманием аналитической эстетики, которое свойственно немецкому эстетике К. Людекингу, считающему антиэссенциализм определяющей чертой этой эстетики. См.: К. Ludeking. *Analytische Philosophie der Kunst*. Frankfurt a. Main, 1988. S. 11—14, 194—196. Менее радикальную позицию занимает по этому вопросу американский философ Р. Шустерман. Он также, однако, считает антиэссенциализм одной из отличительных черт аналитической эстетики. См.: R. Shusterman (ed.) *Analytic Aesthetics*. Oxford, 1989. P. 6.
3. Cp.: M. Wartofsky. *The Liveliness of Aesthetics* // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. XLVI. Special Issue, *Analytic Aesthetics*. P. 214—217.
4. R. Shusterman. *Analytic Aesthetics*. Op. cit.. P. 7—8.
5. Эстетике Бердсли посвящены две международные антологии по эстетике и много статей в разных странах. См.: J. Fisher (ed.). *Essays on Aesthetics. Perspectives on the Work of Monroe C. Beardsley*, Philadelphia, 1983, а также L. Aagaard-Mogensen, L. de Vos (eds) *Text, Literature and Aesthetics. In Honor of Monroe C. Beardsley*, Amsterdam, 1986.
6. См.: J. Fisher. *Monroe C. Beardsley (1915—1985)* // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. XLIV. № 1 (1985).
7. M. C. Beardsley. *In Defence of Aesthetic Value* // *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*. Vol. 52. № 6 (August, 1979). P. 729—730.
8. M. C. Beardsley. *Aesthetics: Problems in Philosophy of Criticism*. New York, 1958. P. 64.
9. Ibid. P. 58.
10. Ibid. P. 31.
11. M. C. Beardsley. *The Definitions of Arts* // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 20 (1961). P. 177.
12. M. C. Beardsley. *The Aesthetic Point of View. Selected Essays*. Ithaca, 1982. P. 299.

13. M. C. Beardsley. *An Aesthetic Definition of Art* // M. Curtler (ed.). *What is Art?* New York, 1983. P. 21.
14. Ibid. P. 16.
15. Ibid. P. 25.
16. M. C. Beardsley. *Aesthetics...* Op. cit. P. 572.
17. St. Davis. *Definitions of Art*. Ithaca, 1991. P. 50—77.
18. M. C. Beardsley. *Aesthetics...* Op. cit.. P. 58. Cp. также: *Aesthetics: Problems in Philosophy of Criticism*. Indianapolis, 1981. P. XXIV—XXV.
19. Ibid. P. 83.
20. Ibid. P. 328.
21. M. C. Beardsley. *What is an Aesthetic Quality?* // *Theoria*, 39 (1973). P. 50—70. Цит. по книге: *The Aesthetic Point of View...* Op. cit. P. 106.
22. Ср., например: M. C. Beardsley. *Aesthetic...* Op. cit. P. 465—469, 487—488, 492—493.
23. M. Huncher. *Poems Versus Trees: The Aesthetics of Monroe C. Beardsley* // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. XXXI (Winter, 1972). P. 186—187.
24. См.: G. Dickie. *Beardsley's Phantom Aesthetic Experience* // *Journal of Philosophy*, 62 (1965). P. 129—136, а также *Beardsley's Theory of Aesthetic Experience* // *Journal of Aesthetic Education*, 8 (1974). P. 15—23. Реплика Бердсли напечатана в 1969 г. См.: *Aesthetic Experience Regained* // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 28 (1969). P. 7—11.
25. M. C. Beardsley. *The Discrimination of the Aesthetic Enjoyment* // *British Journal of Aesthetics*. Vol. 3 (1963). P. 291—300.
26. См.: M. C. Beardsley. *Aesthetic....* Op. cit. P. 527—530.
27. Ibid. P. 574—576.
28. M. C. Beardsley. *The Discrimination of the Aesthetic Enjoyment*. Цит. по: *The Aesthetic Point of View*. Op. cit. P. 42.
29. M. C. Beardsley. *In Defence of Aesthetic Value*. Op. cit. P. 721—729, 736, 739.
30. См.: M. C. Beardsley. *Aesthetic Experience* // *The Aesthetic Point of View*. P. 285—297.

31. Cp.: M. C. Beardsley. In Defence of Aesthetic Value. Op. cit. P. 741—742, а также The Aesthetic Point of View. Op. cit. P. 288—289.

32. См.: M. C. Beardsley. Aesthetic... Op. cit. P. 573—576.

33. См.: M. C. Beardsley. In Defence of Aesthetic Value. Op. cit. P. 743, а также The Aesthetic Point of View: Op. cit. P. 370.

34. J. Fisher. Experience and Qualities // J. M. Mitias (ed.). Aesthetic Quality and Aesthetic Experience, Amsterdam, 1988. P. 7—8.

35. См.: M. C. Beardsley. Intrinsic Value // Philosophy and Phenomenological Research, 26 (1965). P. 1—17. Статья напечатана в книге The Aesthetic Point of View. Op. cit. P. 46—64.

36. M. C. Beardsley. Aesthetic..., P. 531.

37. M. C. Beardsley. Aesthetic Point of View. Op. cit. P. 23.

38. M. C. Beardsley. In Defence of Aesthetic Value Op. cit. P. 728.

39. Ibid. P. 728.

40. См.: M. C. Beardsley. The Aesthetic Point of View. Op. cit. P. 317—318.

41. Ibid. P. 319—320.

42. См.: M. C. Beardsley. Aesthetic... Op. cit. P. 456—457, а также M. C. Beardsley. The Classification of Critical Reasons // Journal of Aesthetic Education. Vol. 2. № 3 (July, 1968). P. 62.

43. M. C. Beardsley. The Aesthetic Point of View. Op. cit. P. 320.

44. M. C. Beardsley. Aesthetic... Op. cit. P. 461, а также The Classification... Op. cit. P. 63.

45. Ibid.

46. Ibid.

47. См.: M. C. Beardsley. Aesthetic... Op. cit. P. 466—468, а также The Classification... Op. cit. P. 58.

48. M. C. Beardsley. The Aesthetic Point of View. Op. cit. P. 339—340.

49. См.: G. Sircello. Monroe Beardsley and American Aesthetics // J. L. Aagaard-Mogensen, L. de Vos (eds.). Text, Literature and Aesthetics. Op. cit. P. 118—120.

50. О возражениях и критических замечаниях относительно эстетической природы искусства см. мою статью: В. Dziemidok. Controversy about the Nature of Art // The British Journal of Aesthetics, 28 (1988). Р. 1—17. Критике теории Бердсли и других концепций эстетической природы искусства посвящена очень интересная статья: N. Carrol. Beauty and Genealogy of Art Theory // Philosophical Forum. Vol. XXII. № 4 (Summer, 1991).

МОНРО БЕРДСЛИ

## ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ТОЧКА ЗРЕНИЯ<sup>1</sup>

Существует настойчивое стремление открыть уникально эстетический компонент, аспект или ингредиент во всем, что есть или пережито. В отличие от какой-либо другой философской дичи, объект этой охоты оказывается не столь уклончив, как Святой Грааль или Садок Судей — охотники возвращаются не с пустыми руками, но перегруженные. Ибо они находят длинный ряд кандидатов на роль фундаментально и сущностно эстетического: эстетический опыт (переживание<sup>2</sup>)

|                             |                        |
|-----------------------------|------------------------|
| эстетическая ценность       | эстетические объекты   |
| эстетическое наслаждение    | эстетические понятия   |
| эстетическое удовлетворение | эстетические ситуации. |

Сталкиваясь с такими трофеями, мы просто не можем сомневаться в том, что *существует* нечто собственно эстетическое, что должно быть обнаружено в нашем мире или опыте; тем не менее, его точное расположение и категориальный статус остаются под вопросом. Вот мое

<sup>1</sup> Monroe C. Beardsley. The Aesthetic Point of View // Metaphilosophy. Vol. 1. № 1 (January, 1970).

<sup>2</sup> Термин «experience», который здесь использован, в американской эстетике данной ориентации в основном понимается как «непосредственный, чувственный опыт» («опыт чувственного восприятия») или «переживание». — Прим. ред.

оправдание для проведения еще одного рейда в невыразимое, при помощи еще одного понятия, в современном философском стиле.

1

Когда консерватор и сторонник нововведений приводят свои противоположные доводы перед государственной комиссией, решающей, стоит ли строить установку по выработке атомной энергии возле реки Гудзон, мы можем сказать, что это не просто расхождение во мнениях; они рассматривают эту энергетическую установку с разных точек зрения. Когда глава Издательского дома Истадрут (Histadrut Publishing House) отказался публиковать Книгу Исход (Exodus) в Израиле, он сказал: «Если его следует читать как историю, то он неточен. Если его следует читать как литературу, то он вульгарен» [1].

А Максим Горький сообщает о признании, которое Ленин как-то сделал ему: «Ничего не знаю лучше "Appassionata" (Бетховена), готов слушать ее каждый день. Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть, наивной, думаю: вот какие чудеса могут делать люди!» И, прищурясь, усмехаясь, он прибавил невесело: «Но часто слушать музыку не могу, действует на нервы, хочется милые глупости говорить и гладить по головкам людей, которые, живя в грязном аду, могут создавать такую красоту. А сегодня гладить по головке никого нельзя — руку откусят, и надобно бить по головкам, бить безжалостно, хотя мы, в идеале, против всякого насилия над людьми. Гм-гм, — должность адски трудная!» [2].

В каждом из этих примеров кажется правдоподобным, что одна из противоположных точек зрения является собственно эстетической: и у консерватора, обеспокоенного переменами в сценической красоте Гудзона; и у издателя, относящегося к чтению Исхода «как литературы»; и у Ленина, который, похоже, считает, что нам следует принять скорее политическую (нежели эстетическую) точку зрения на сонату Бетховена из-за злополучных политических последствий эстетической точки зрения.

Если понятие эстетической точки зрения можно прояснить, то оно должно быть полезным в философском



смысле. Его философское значение прежде всего состоит в опосредовании определенных видов обсуждения. Чтобы понять частную точку зрения, мы должны увидеть ее альтернативы. Если не может быть более одной точки зрения на что-либо, понятие теряет смысл. Рассмотрим, например, случай архитектуры. Классические критерии Витрувия сжато выражены сэром Генри Уоттоном в словах: «Хорошо построенное удовлетворяет трем условиям: полезности, прочности и восхищению». Полезность — это функция: то, благодаря чему строится хорошая церковь, дом или школа. Прочность — это конструкция: то, благодаря чему строение держится. Предположим, мы сравниваем ряд строений, чтобы посмотреть, насколько хорошо они построены, согласно этим «условиям». Мы найдем те, которые будут функционально эффективны, структурно надежны и визуально привлекательны. Мы найдем и другие — старые обветшалые строения или новые пригородные лачуги, — которые будут довольно бедны в каждой из этих областей. Но также мы обнаружим, что эти характеристики варьируются независимо друг от друга в широких пределах: что какие-то очень крепкие старые банковские здания имеют прочность (их сносят с большими издержками) без значительной полезности или восхищения, что какие-то восхитительные строения функционально безнадёжны, что какие-то полезные мосты обваливаются.

Теперь предположим, что мы столкнулись с одной из таких смешанных структур и должны сказать, хорошее ли это строение, или насколько оно хорошо. Кто-то мог бы сказать, что банк очень хорошо построен, поскольку он крепкий; другой мог бы ответить, что, несмотря на это, его безобразность и неудобство делают его очень плохим строением. Кто-то мог бы сказать, что мост не мог быть очень хорошим, если он обвалился; но другой мог бы возразить, что это был самый превосходный мост из всех, пока он существовал, — этот панегирик нельзя отнять у него только из-за того, что он не просуществовал долго. Такие обсуждения могут настроить нас на желание получше узнать, как определяет Джеффри Скотт в своей книге «Архитектура гуманизма» [3], все ли эти «условия» должны учитываться при одной и той же дискуссии.

Скотт говорит, что объединять их вместе будет смешением: это значит «обрекать архитектуру на нереальное единство цели». Тогда для ясности в дискуссии об архитектуре мы можем разделить эти три критерия и сказать, что они возникают в связи с тремя различными точками зрения — практической, инженерной и эстетической. Таким образом, обсуждение разбивается на части, с которыми, похоже, легче справиться. Для этого и вводится понятие точки зрения. Вместо постановки одного вопроса — хорошее ли это строение — мы делим его на три. Рассматривая строение с эстетической точки зрения, мы спрашиваем, хорошее ли это произведение архитектуры; с инженерной точки зрения — хорошая ли это структура; и с практической точки зрения — хорошая ли это конструкция для жилья.

Итак, один путь проявления понятия точки зрения лежит через понятие *хорошего в своем роде* (good of a kind) [4]. Мы можем сказать, что принять эстетическую точку зрения на строение — значит зафиксировать его принадлежность к разновидности эстетических объектов, а именно, к произведениям архитектуры, — и затем изучать, *хорошее* ли это произведение архитектуры. Конечно, когда объект принадлежит к очевидному и выдающемуся виду, и мы судим о нем по отношению к этому виду, термин «точка зрения» не является необходимым. Мы обычно не говорим о музыке с музыкальной точки зрения, так как нам просто не приходит в голову, что кто-то может рассматривать ее с политической точки зрения. Тогда уж было бы естественно говорить, скорее, о виски с медицинской точки зрения, чем о пенициллине. Это показывает, что термин «точка зрения» подразумевает отклонение: это средство устранения соображений, выдвигаемых другими (например, о том, что мост обвалится), для того, чтобы сфокусировать внимание на тех соображениях, которые мы хотим выделить (таких, как радость созерцать изгиб и пролет моста).

Понятие «точка зрения» является, тем не менее, более растяжимым, чем понятие «хорошего в своем роде». Рассматривать мост, музыку или скульптуру как эстетический объект — значит рассматривать их с эстетической точки

зрения. А как же гора, морская раковина или тигр? Это не музыкальные композиции, не картины, стихи или скульптуры. Морская раковина не может быть *хорошей* скульптурой, поскольку она вообще не является скульптурой. Но, очевидно, мы можем принять эстетическую точку зрения и на них. Фактически эстетические атлеты (или атлетические эстеты) утверждают о возможности принять эстетическую точку зрения на все, что угодно — на «Историю О» (то, что Элиот Фремонт-Смит называет «по ту сторону порнографии»), на мусорную свалку, на убийства трех борцов за гражданские права в Филадельфии, штат Миссисипи. (Это утверждение было подвергнуто суровому испытанию некоторыми из наших более передовых скульпторов.)

Похоже, даже более выдающийся подвиг недавно совершили те, кто видел торжественную установку «невидимой скульптуры» позади здания музея Метрополитен. Инсталляция состояла в выкапывании дыры размером с могилу и ее последующем закапывании. «Это действительно подземная скульптура, — сказал ее создатель Клас Ольденбург, — я думаю о ней как о грунте, разрыхляемом со всех сторон, в определенном районе Центрального Парка» [5]. Консультант по городской архитектуре Сэм Грин прокомментировал поступок следующим образом: «Это концептуальное произведение искусства, и оно настолько же действительно, насколько все прочее, что вы действительно можете видеть. Все является искусством, если оно избирается художником быть искусством. Вы можете говорить о том, хорошее ли это искусство или плохое, но нельзя сказать, что это не искусство. Просто если вы не можете видеть статуи, то это не значит, что ее там нет». Конечно, это только один из бесчисленных примеров существующей тенденции к раздвижению границ понятия «искусство».

Второе философское значение применения понятия эстетической точки зрения призвано обеспечить широкое понимание искусства, что может быть полезным в определенных целях. Мы можем сказать: произведение искусства (в широком смысле) есть любой воспринимаемый или интенциональный объект, осознанно рассматриваемый с эстетической точки зрения [6].

Здесь «рассматриваемый» (regarded) включает в себя созерцание, слушание, прочтение и другие подобные акты внимания, и также то, что я называю «выставлением» (exhibiting) — выбор объекта и помещение его туда, где он охотно позволит такое внимание к себе, или представление (presenting) объекта людям, играющим роль зрителей.

## ||

Что же тогда есть эстетическая точка зрения? Я предлагаю следующее: принять эстетическую точку зрения по отношению к X — значит быть заинтересованным в любой эстетической ценности, которой X может обладать.

Я спрашиваю себя, что я делаю для принятия определенной точки зрения, каким образом воздействую на объект, приближая его к такой точке зрения и, насколько я понимаю, мое действие состоит в выявлении соответствующей ценности в объекте, с тем чтобы обнаружить, представлена ли таковая. Иногда следует идти дальше: оценить эту ценность, осознать ее, извлечь для себя пользу. Все это выявление, отыскивание и, если возможно, осознание я объединяю в обобщающей фразе «быть заинтересованным» (taking interest in). Слушать «Аппассионату» Бетховена с наслаждением и чувствовать, что она «изумительная, нечеловеческая музыка», — значит искать — и находить — эстетическую ценность в ней. Читать Исход «как литературу» и не принять эту книгу, потому что она «вульгарна» — значит (я принимаю это) искать эстетическую ценность в ней, но не найти ее в большом количестве. И когда Джеффри Скотт проводит различие между разными способами рассмотрения строения, между «конструктивной целостностью», относящейся к прочности, и «конструктивной ясностью внешнего вида», являющейся источником архитектурного восхищения, он добавляет, что «их ценность в строении относится к совершенно разным видам» [7]; короче, две точки зрения, инженерная и эстетическая, предполагают два вида ценностей.

Предложенное определение «эстетической точки зрения» не соответствует, не является адекватным всем обычным употреблением этой фразы. Есть и другая

сложность. Я думаю о заявлении Джона Хайтауэра, исполнительного директора Нью-Йоркского Совета по искусству, о цели Совета «поощрять эстетические стандарты определенного вида». Он сказал, что «есть множество законов, неосознанно препятствующих искусствам». Архитектура являет самый драматический пример. Никто не рассматривает эти законы с эстетической точки зрения» [8]. Я размышляю и о заявлении в «Yale Alumni Magazine» [9], где говорится, что департамент по планированию застройки Йеля взялся за «первый двухгодичный проект исследования, предполагающего изучить дорожное окружение с эстетической точки зрения». Я полагаю, что внимание в этих случаях основано не на предполагаемой эстетической ценности законов или существующего «дорожного окружения», но, скорее, на эстетической ценности, которая может быть достигнута изменениями в них. Похоже, именно поэтому эти примеры говорят, скорее, о «некоторой (an) эстетической точке зрения», чем об «определенной (the) эстетической точке зрения». И мы могли бы, если угодно, извлечь пользу из этого словесного различия в следующем расширенном определении: принять *некоторую* эстетическую точку зрения по отношению к X — значит быть заинтересованным в любой эстетической ценности, какой X может обладать, или *в той, которая достижима посредством X*.

Я допустил фразу «принятие эстетической точки зрения», чтобы охватить разнообразие деятельности. Одной из них является вынесение суждения: судить об X с эстетической точки зрения — значит оценивать эстетическую ценность X.

Те, кому знакома трактовка точек зрения Полем Тайлором в его книге «Нормативный дискурс», заметят, насколько рассмотрение мной этого вопроса отличается от его представлений. Его внимание распространяется только на суждение, и это слишком сужает подход, что меня не удовлетворяет. Его подход имеет также, по-моему, другой недостаток. Тайлор говорит, что принятие определенной точки зрения есть не что иное, как выбор определенных правил рассуждения (canons of reasoning) за основу, в

рамках которой должны быть оправданы (justified) ценностные суждения; правила рассуждения определяют точку зрения... Ценностное суждение является моральным суждением, если оно сделано с моральной точки зрения [10].

Значит, мы могли бы спросить Тайлора: «Что такое эстетическое ценностное суждение?» Он бы ответил: «Это то, что сделано с эстетической точки зрения». А что такое точки зрения? Они есть то, что оправдано обращением к определенным «правилам рассуждения» и, в частности, к «правилам уместности» (rules of relevance). А каковы эстетические правила уместности? Это правила, «которым имплицитно или эксплицитно следуют люди» в употреблении языка эстетической ценности — то есть, в вынесении суждений об эстетической ценности. Может быть, я неправильно понимаю здесь ход мысли Тайлора, но путь, который она проделывает, оказывается круговым. Я надеюсь избежать этой ловушки разрывом этой цепи с определенного момента.

Я определяю «эстетическую точку зрения» через «эстетическую ценность». И хотя этот шаг никоим образом не тривиален, я думаю, он мало что дает, пока не сопровождается рассмотрением эстетической ценности. Я не представляю детально разработанную теорию по этому поводу, но постараюсь вытянуть мою цепочку определений на несколько большее число звеньев, обеспечив защиту от подозрений в ее слабости. Что же такое эстетическая ценность?

Эстетическая ценность объекта есть та ценность, которой он обладает благодаря его способности доставлять эстетическое удовольствие (gratification).

Существует три момента в этом определении, требующие некоторого внимания.

Во-первых, это не есть определение «ценности». Оно подразумевает выделение эстетической ценности из других видов ценности через особую способность. Определение указывает на то, что в суждение о полной ценности объекта мы должны включить ту ее часть, которая обусловлена его способностью доставлять эстетическое удовольствие.

Второй момент касается «эстетического удовольствия». Моя ранняя версия определения понятия «эстетическая

ценность» по способности основывалась на понятии эстетического опыта [11]. Я все еще не уверен, что это понятие следует отбросить как бесполезное, но оно требует дальнейшей тщательной разработки в виде критики Джорджа Дики, чье неумолимое наступление на излишне умноженные сущности (entities) в эстетике приводит его к сомнению по вопросу о том, существует ли вообще эстетический опыт [12]. Вместо этого я пытаюсь работать с понятием эстетического наслаждения (enjoyment) [13], и это, быть может, правильный путь. Сейчас я выбрал термин, который, думаю, является отчасти более широким по сфере применения и поэтому, похоже, чуть меньше вводит в заблуждение.

Тем не менее, термин «эстетическое удовольствие» опять же не является самообъясняющим. Кажется очевидным, что один вид удовольствия может быть выделен из других только через его интенциональный объект: то есть, посредством тех свойств, в которых удовольствие содержится, или удовольствие есть «удовольствие от» (чего-то). Чтобы выделить эстетическое удовольствие — и, значит, эстетическую ценность и эстетическую точку зрения, — мы должны определить его источник.

Я полагаю, что удовольствие является эстетическим, когда оно получено в основном от внимания к формальному единству и/или региональным (regional) качествам<sup>1</sup> сложного целого и когда его величина есть функция степени формального единства и/или интенсивности регионального качества.

Защита подобного предположения требует ответа на два вопроса. Во-первых, существует ли такой тип удовольствия? Я думаю, что да и что он может быть выделен из других типов удовольствия, хотя часто и смешивается с ними. Во-вторых, в чем состоит оправдание для именованного этого типа удовольствия «эстетическим»? Ответ на этот вопрос более сложен. По существу, мне следовало бы доказать, что есть определенные явные (clear-cut) образцовые случаи произведений искусства — т. е. стихи, пьесы, музыкальные композиции и т. д., — которые должны считаться произведениями искусства,

<sup>1</sup> См. введение к части второй данного издания, с. 136. — Прим. ред.

если таковые имеются. Существует тип удовольствия, очевидно и полностью обеспечиваемый такими произведениями, и именно его я и выделил выше. Наконец, этот тип удовольствия (однажды выделенный) имеет серьезнейшее основание называться «эстетическим» — хотя есть и многое другое, что произведения искусства могут сделать для нас, скажем, вдохновить, напугать или вызвать головную боль.

При таком подходе первичными признаками (*marks*) эстетического можно считать присутствие в объекте определенной значительной степени единства и/или присутствие определенной значительной интенсивности регионального качества, показывающих, что удовольствия или удовлетворения, доставляемые ими, являются эстетическими — в той мере, насколько эти удовольствия или удовлетворения доставляются этими качествами. Я вернусь к этим признакам чуть позже и покажу ту пользу, которую, думаю, можно извлечь из них.

### III

Прежде мы должны рассмотреть третий момент, касающийся определения «эстетической ценности» по способности, — он самый затруднительный из всех.

Термин «способность» выбран с осторожностью. На мой взгляд, эстетическая ценность объекта не является функцией актуальной степени удовольствия, достигаемого через него. Это не средняя величина или незначительная степень удовольствия, полученная через него различными восприимчивыми. Это не суммируемое или полное удовольствие, полученное через него в процессе его существования. Все это частично зависит от внешних соображений, включая квалификацию тех, кому доводится посещать библиотеки, музеи и концерты, а также включая и обстоятельства их посещений. Я имею в виду отдельные экспозиции произведения — индивидуальный опыт переживания музыки, стиха, картины, — а также степень эстетического удовольствия, достигнутую в каждом случае. Эстетическая ценность зависит от высшей степени, достижимой при оптимальных обстоятельствах. Таким образом, мое последнее определение следует дополнить:



величина эстетической ценности, которой располагает объект, является функцией степени эстетического удовольствия, которую он способен обеспечить в индивидуальном (particular) опыте (переживании).

Причина того, что я придерживаюсь этого взгляда, состоит в желании сказать, что критическое оценивание является суждением об эстетической ценности, и для меня очевидно, что способности к оценке есть как наименьшее, так и наибольшее из того, что мы можем требовать у критически оценивающего. Я имею в виду то, что когда литературный критик, например, судит о хорошем качестве стиха (с эстетической точки зрения) и готов подкрепить свое суждение доводами, он должен говорить нечто об отношении этого стиха к переживаниям актуальных или потенциальных читателей. Вопрос в том, в чем это отношение? Когда критик говорит, что стих хорош, он почти никогда не в состоянии предсказать удовольствие, которое отдельные читатели или группы читателей получают от него. Более того, он обычно не в состоянии обобщить тенденции, сказать, например, что читатели таких-то и таких-то склонностей, предпочтений и подготовки будут, вероятно, восхищены этим стихом. Если критик имеет в распоряжении информацию, требуемую для подкрепления подобных заявлений, он, конечно, может позволить себе сказать нечто вроде: «Это должно привлечь внимание президента Кеннеди», или «Это идеальный рождественский подарок вашим друзьям, увлекающимся альпинизмом». Но когда он просто говорит «Это хороший стих», мы должны понимать его высказывание как нечто более слабое (хотя, тем не менее, значительное) в отношении способности произведения обеспечить значительную степень эстетического удовольствия. Ибо именно *такое* суждение он был способен высказать, если понимает стихотворение.

Вопрос, однако, в том, является ли определение «эстетической ценности» по способности слишком несовершенным для описания того, что действительно происходит в художественной критике. Я полагаю, что имеются три трудности, которые реально существуют или могут возникнуть в дальнейшем. Их можно назвать 1) пробле-

мой нераспознанного шедевра, 2) проблемой ЛСД и 3) проблемой Эдгара Берроуза. Или, давая более абстрактные наименования, это 1) проблема фальсификации, 2) проблема иллюзии и 3) проблема обесценивания.

1) Некоторые люди обеспокоены одним следствием определения по способности — тем, что объекты могут обладать эстетической ценностью, которая никогда не была и не будет осознана, подобно «жемчужинам чистейшего блеска, покоящимся в темных бездонных пещерах океанских вод». Это не должно, думаю, тревожить нас. Нет действительного парадокса в том, что многие предметы, на которые стоит посмотреть, могут навсегда остаться неуиденными. Но есть другой вид эстетической недоступности в высоко сложном и неясном произведении, где ни один критик не сможет найти субстанциальную ценность, хотя она и может, тем не менее, быть заключена в нем. Так, в коротком рассказе Бальзака «Неведомый шедевр» великий живописец годами работает в уединении, добиваясь совершенства своего величайшего произведения; но в своей самоотреченности и заблуждении он покрывает полотно красками посредством такого огромного количества ударов кисти, что произведение испорчено. Когда его коллеги-художники наконец видят картину, она приводит их в ужас. Но как они могут быть уверены, что картина не имеет эстетической ценности только потому, что они не нашли в ней ничего? Способность доставлять эстетическое удовольствие в высокой степени может, тем не менее, все же быть там, хотя люди и не оказались достаточно проницательными или чувствительными, чтобы получить таковое.

Если бы следствием предложенного мною определения были негативные суждения об эстетической ценности, которые не могли даже в принципе быть оправданы, то мы бы, естественно, не доверяли ему. Но, конечно, это следствие не вытекает с необходимостью. Что действительно следует, так это существование определенной асимметрии между негативными и аффирмативными суждениями, в соответствии со степенью их подтвержденности; но это происходит с любыми существующими негативными и аффирмативными утверждениями вообще.

Опытный критик имеет веские основания во многих случаях не только для признания, что он находит малую ценность в картине, но и для добавления, что, весьма вероятно, никто никогда не найдет огромную ценность в ней.

2) Если эстетическая ценность содержит способность, то ее присутствие, несомненно, может быть в достаточной степени засвидетельствовано посредством единичного осознания. Что произведение должно обеспечить, то оно, очевидно, может обеспечить. И если мое определение просто отсылает к этой способности без ограничений, то оно не делает различия, при каких условиях осуществляется это осознание. Возьмем какой-то объект, неважно, обыкновенный или безобразный — скажем, груды уличного мусора, ждущую прихода мусорщика. Конечно, мы захотим сказать, что ей недостает эстетической ценности. Но, предположим, что кому-то, чье сознание быстро прогрессирует под воздействием ЛСД или какого-то другого галлюциногенного наркотика, случилось посмотреть на эту груды, и она дает ему острое эстетическое удовольствие. Тогда мы можем утверждать, что эта груды мусора имеет способность к этому, и тогда она имеет высокую эстетическую ценность. Но тогда, похоже, каждый визуальный объект обладает высокой эстетической ценностью.

Не могу говорить авторитетно об опыте ЛСД, но заключаю, что когда «путешествие» проходит успешно, то объект, сколь бы скромным он ни был, может вспыхнуть необычайной интенсивностью цвета и форм, привлекающих неожиданный строй и гармонию. Короче, этот опыт иллюзорен. Это определенно предполагается в том докладе, на который я недавно случайно наткнулся [14]. Доктор Ллойд А. Грамблз, психиатр из Филадельфии, сказал, что, слушая «Героическую» Бетховена, особенно третью часть, он вместе с тем почувствовал «ненасытное страстное желание и полное удовольствие». Доктор Грамблз заметил, что он также смотрел репродукции картин Пикассо и Ренуара и впервые осознал, что «они добивались того же результата». Теперь вы знаете, что он был под воздействием чего-то.

Этот пример предполагает изменение определения, данного ранее: эстетическая ценность X есть та ценность, которой X обладает на основании способности доставлять эстетическое удовольствие в опыте *правильного* чувственного восприятия.

3) Проблема обесценивания может считаться, вероятно, обобщением проблемы ЛСД [15]. В молодости я одно время был страстным читателем «Марсианских хроник» Эдгара Берроуза. Недавно, купив переиздание и просмотрев их снова, я обнаружил, что едва смог читать их. Одного только стиля достаточно, чтобы оттолкнуть вас, если вы действительно уделяете ему внимание.

Проблема такова: если в понедельник мне очень нравится новелла, и, значит, известно, что она имеет способность доставлять удовольствие, тогда как я могу когда-нибудь отринуть это суждение и сказать, что новелле недостает этой способности? Если суждение, что новелла хороша, есть суждение о способности воздействия, то может показаться, что принижающие переоценки (т. е. обесценивания) всегда ложны, — допуская, что первоначальное более высокое суждение было основано на непосредственном опыте. Нет проблемы повышающих переоценок: когда во вторник я говорю, что новелла лучше, чем я думал о ней в понедельник, это означает, что я открываю в новелле большую способность, чем я осознавал ее до этого. Но как мы можем объяснить понижение эстетической оценки и все еще утверждать, что эти оценки являются суждениями способности?

Некоторые случаи обесценивания могут, несомненно, рассматриваться без изменения определения «эстетической ценности». Обесценивание может произойти из-за перемены в наших ценностных установках, вызванной расширением круга нашего опыта. Я мог думать, что «Унесенные ветром» — великий роман, потому что он — лучшее из всего прочитанного мной, но позднее мог изменить мое мнение и присудить высокую оценку «Войне и миру». Обесценивание может произойти из-за запоздалого понимания, что прежнее удовлетворение было ответом на внеэстетические черты. Сейчас я понимаю, что мое раннее наслаждение от детективных

рассказов, вероятно, лишь в малой части было вызвано их литературными качествами и намного больше было удовольствием игрового плана.

Но, оставляя эти случаи в стороне, укажем на такие, когда на вполне надежных и законных основаниях я решаю, что произведение, хотя и доставляет определенный уровень эстетического удовольствия, фактически не является столь уж хорошим. Я переоцениваю его. Очевидно, определение понятия «эстетическая ценность» должно быть снова изменено.

Что мы могли бы сделать, так это внести условие, что произведение будет достоверным или надежным источником удовольствия: счастливые случайности не учитываются. Нет нужды менять суждение столь прямолинейно. Но мы могли бы настаивать на том, что удовольствие от новеллы должно быть, по крайней мере, повторяемым опытом. Что-то вроде этого мнения, кажется, содержится в часто высказываемом утверждении, что нашим первым реакциям на новое произведение искусства не следует полностью доверять; что нам следует подождать немного и повторить опыт снова; что нам следует учесть, найдется ли по крайней мере еще один человек для подтверждения нашего суждения; или что только потомки будут в состоянии узнать, великое ли это произведение.

Я согласен, что все эти меры предосторожности полезны — в самом деле, они дают нам возможность избегать двух источников заблуждений, упомянутых ранее: обладания неадекватно сформулированным набором отбираемых терминов и смешения эстетического удовольствия с неэстетическим. Но думаю, что и после одного переживания произведения человек может иметь превосходные основания считать его хорошим и рекомендовать другим. И думаю, этот человек может быть оправдан тем, что он нашел потенциальный источник эстетического удовольствия, доступный для использования, — даже если он еще и не знает, как быстро или как часто придется обращаться к нему и насколько приемлемым это окажется. Таким образом, мое избавление от этого затруднения должно вновь привести к пересмотру определения понятия «эстетическая ценность» с тем, чтобы поставить условием, что это

ценность всего произведения, которое рассматривается, в целом. Тогда это определение будет звучать так: эстетическая ценность X есть та ценность, которой X обладает на основании способности доставлять эстетическое удовольствие в опыте *правильного и полного* чувственного восприятия.

Юноша, увлеченный приключениями Тувия, зеленых человечков Марса и других обитателей этой загадочной планеты, с успехом может получать большее эстетическое удовольствие, чем пожилой человек, вернувшийся к ним после стольких лет. Ибо юноша был совершенно невнимателен к недостаткам стиля и, наполняя безжизненные характеристики силой своего собственного воображения, неосознанно предавался драматическим событиям и экзотике. Но, хотя он и был по-своему доволен, его суждению о произведении *в целом* не следует доверять.

#### IV

Мы видели ранее, что понятие точки зрения играет особую роль в фокусировке или ускорении определенных обсуждений через ограничение круга относящихся к делу соображений. Мы призываем эстетическую точку зрения, когда хотим устранить определенные соображения, чтобы выдвинуть вперед другие, как, например, о том, что стихотворение порнографическое или что картина поддельная, так и о том, что (как отмечает Жак Маритен) «Великолепный дом без двери не является хорошим произведением архитектуры» [16]. Но тот, чьи соображения отбрасываются таким образом, может почувствовать необоснованность подобного решения и внести апелляцию в надежде, что высший философский суд установит ошибку низшего суда в сделанных им исключениях. Откуда мы знаем, что порнографическое, или поддельное, или недостающее не значимо с эстетической точки зрения? Я предлагаю следующий ответ: соображение об объекте значимо (*relevant to*) с эстетической точки зрения, если и только если оно на самом деле является соображением об объекте, вызывающем эстетическое удовольствие в зависимости от степени, в которой признаки эстетического удовольствия (формальное единство и интенсивность регионального качества) представлены в объекте.

Значим ли для суждения о картине с эстетической точки зрения тот факт, что она является поддельной? Нет, так как он не касается ее формы или качества. А тот факт, что картина является морским пейзажем? Иногда. Когда тема повышает или понижает степень единства или интенсивность качества. А биография композитора значима? Согласно написанному в «The Music Review», есть хорошо известная истина, что знание обстоятельств, окружающих композицию произведения, способствует высокой оценке со стороны аудитории... Именно поэтому примечания программы, радиокомментарии и курсы музыкального восприятия имеют такой спрос. Дать такое знание — одна из важных задач музыкального исследования [17].

Все же я не уверен, что эта «хорошо известная истина» есть действительно истина, но давайте условимся, что это так. Следует ли отсюда, что информация об обстоятельствах композиции значима для рассмотрения произведения с эстетической точки зрения? Вообразим следующее. Был холодный дождливый день в Вене, и у Шуберта оставалась лишь последняя корка хлеба. Осматривая свой темный чердак и слушая дождь, стучащий внизу, он размышлял о том, что не может позволить себе даже накормить своих мышей. Он вспомнил печальный стих Гете, и внезапно в голове у него возникла мелодия. Он схватил старый клочок бумаги и начал лихорадочно писать. Так родилась «Девушка и смерть».

Теперь если даже все, или почти все, кто прочитает это примечание программы, найдут, что это повышает их оценку песни, условие оценивания все же не будет с необходимостью условием ценности. Из этой информации — что шел дождь — ничего нельзя заключить о собственно эстетических чертах песни. (Существенно, конечно, что слова и музыка подошли друг другу определенным образом; однако мы знаем это не из биографического описания, но благодаря прослушиванию самой песни.)

Вот еще один пример. В очень интересной статье «Об эстетическом отношении в романском искусстве» Мейер Шапиро доказал, что в противоположность общему убеждению о том, что в средние века произведение

искусства рассматривалось главным образом как средство выражения религиозного учения или как создание мастера, служащее полезной цели, и что красота формы и цвета не была объектом созерцания самого по себе, средневековые тексты изобилуют эстетическими суждениями и заявлениями о качествах и структуре произведения. Они говорят об очаровании образом, о его изумительном сходстве с физической реальностью и о чудесном мастерстве художника часто в совершенной отвлеченности от содержания объекта искусства [18].

Шапиро спрашивает, способны ли были средневековые люди принять эстетическую точку зрения в определенной независимости от религиозной и технической точек зрения? Он изучает различные тексты, где описываются и восхваляются эстетические объекты, чтобы выявить основания, на которых покоится это восхищение, и установить, значимы ли эти основания для эстетической точки зрения. Форма и цвет, например, явно значимы, и восхвалять произведение за его форму или цвет — значит принимать эстетическую точку зрения. И я думаю, то же самое можно сказать об «очаровании образом», который Шапиро соотносит с необычайным интересом к гротескным фигурам, обильно высеченным камнерезами в романских постройках. Все эти кентавры, химеры, двуглавые животные, существа с ногами и хвостом змеи и т. д. — образы, порицаемые св. Бернардом с двойственностью, подобной замечанию Ленина о Бетховене. «В монастыре, под взглядом чудовищ, кто постигнет, в чем польза этих недепых монстров, этой изумительной и деформированной красоты, этой прекрасной деформированности?» [19].

Но что сказать о других фразах Шапиро — об образном «изумительном сходстве с физической реальностью и о чудесном мастерстве художника»?

Если кто-то восхищается мастерством в изображении, он определенно принимает не религиозную точку зрения — но принимает ли он эстетическую точку зрения? Думаю, нет. Несомненно, когда он подмечает точность изображения, размышляет над мастерством, требуемым для этого, и, значит, восхищается художником, он, возможно, попадает в более благоприятное психологиче-



ское состояние готовности восприятия произведения как такового. Это входит в условия опыта, но не должно входить непосредственно в сам опыт, как входит в него восприятие формы и цвета или распознавание представленных объектов в качестве святых или змей. Итак, я бы сказал: тот факт, что средневековый писатель восхищался мастерством в изображении, не свидетельствует о том, что он принимал определенную эстетическую точку зрения, хотя и свидетельствует о том, что он принимал *некоторую* эстетическую точку зрения, поскольку мастерство было включено в изготовление произведения.

## V

Есть одна заключительная проблема, которую стоит кратко прокомментировать, — хотя для меня и не совсем ясно, как она может быть точно сформулирована. Она касается оправдания принятия эстетической точки зрения, а также ее потенциальных столкновений с другими точками зрения. С одной стороны, интересно отметить, что в нашей стране (особенно в течение последних десятилетий) затрачивается много сил для того, чтобы дать людям возможность принять эстетическую точку зрения, причем, намного более настойчиво и последовательно, чем обычно. Консерваторы пытаются побудить нас заняться сохранением естественных красот вместо машинального принятия того, что их значимость менее важна, чем чего-либо другого, чему случается войти в моду, — такого, как проведение электрических линий, охота на оленей или реклама пива. И те, кто занимается «воспитанием глаза», или «визуальным воспитанием», всегда развивают новые методы преподавания теории и практики хорошего дизайна; цель вырабатывается людьми, отдающими себе отчет в возрастающей отвратительности наших городов и достаточно обеспокоенными, чтобы вызвать перемены.

Но стремление раздвинуть границы эстетической точки зрения иногда принимает другую форму. Согласно ее ведущему теоретику, «лагерная чувственность» (camp sensibility) характеризуется огромным кругом материала, на который она может реагировать. «Лагерь есть последо-

вательно эстетический опыт мира, — пишет Сьюзан Зонтаг. — Он воплощает победу стиля над содержанием, эстетики над этикой, иронии над трагедией» [20].

Вот предельное следствие попытки увеличения эстетической ценности, дающей нам преимущества. Но оно также порождает интересную проблему, которую можно назвать «дилеммой эстетического воспитания». Эта проблема отражена в недавно увиденной мной карикатуре (Давида Герарда), изображающей владельца склада утильсырья, под названием «Трофеи Сэма», стоящего на гигантской массе старых машин и говорящего двум другим людям: «Что значит, что это зрелище безобразно для глаза? Если бы я заплатил за то, чтобы их нагромоздил Пикассо, вы бы назвали его произведением искусства».

Главная задача традиционно понимаемого эстетического воспитания есть улучшение вкуса, включающее развитие двух склонностей: 1) способности получать эстетическое удовольствие от все более и более утонченных и сложных эстетических объектов, характеризующихся различными формами единства — короче, отклик на красоту в одном главном смысле; и 2) возрастающей зависимости от объектов, прекрасных благодаря этим качествам (обладающих гармонией, порядком, балансом, пропорцией), как от источников эстетического удовлетворения. Именно это побуждение стоит за общеупотребительным понятием «преображение прекрасным» (*beautification*), когда защищают главные магистрали от складов утиля и досок для объявлений и делают посадку большего количества деревьев, цветов и травы. Поскольку эстетическое развитие индивида в этом смысле сопровождается возрастающим доступом к прекрасным видам и звукам, все это тоже идет на пользу. Его вкус улучшается; его эстетические удовольствия становятся более тонкими; и когда индивид сталкивается с неизбежным безобразием, его можно побудить к устранению такового посредством труда или закона. С другой стороны, предположим, он обнаруживает, что его среда делается все более безобразной с развитием экономики и что безобразного становится все труднее избегать. Во-вторых, предположим, что индивид приходит к удовольствию от эстетической цен-

ности другого вида, производному скорее от интенсивности регионального качества, чем от формальной наполненности. И в-третьих, он приходит к пониманию, что его эстетическое удовольствие вызывается потребностями в создании объекта — особенно из-за частичной зависимости интенсивности регионального качества от его символического смысла. Например, привычный простой объект можно созерцать как вид символа, и тогда он станет выразительным (то есть приобретет достойное внимания качество), если индивидуальность будет внимательна к нему так, чтобы вызвать появление этих качеств. Внезапно открывается совершенно новое поле эстетического удовольствия. Тривиальные объекты, второстепенные, незамечаемые, показные и вульгарные — все приходят в новое возбуждение. Автомобильное кладбище и заброшенный сад видятся имеющими свою собственную дику и гротескную выразительность, как и символический смысл. Тряпичной куклой, рождественской открыткой и кричащим абажуром можно наслаждаться эстетически не за их красоту, но за их причудливые качества и за имплицитное отражение общественных отношений. Вот путь преобразования реальности, и хотя не все можно преобразить, похоже, он показывает, что многое возможно.

Под дилеммой эстетического воспитания я подразумеваю то, что мы разрываемся между конфликтующими путями перенацеливающегося вкуса. Один есть путь любви к прекрасному, ограниченный в своем круге удовольствия, но реформистский по сути, пока он ищет мир, соответствующий его идеалу. Другой есть путь всеобщего эстетизирования — принятия эстетической точки зрения везде, где только возможно, — расширяющий круг удовольствия, но пораженческий, пока вместо устранения мусорной свалки и трущоб он пытается увидеть их выразительными и символическими. Противоречие здесь аналогично противоречию между общими религиозными убеждениями и личным спасением в некоторых из наших церквей — хотя их последствия, несомненно, неравнозначны. Я не считаю, что эта дилемма окончательно неразрешима, хотя и не могу

рассматривать ее здесь дальше. Я показываю ее как одно из последствий тенденции (кратко исследуемой мной) распространения эстетической точки зрения настолько, насколько только возможно.

Но существует и другая весомая традиция, противостоящая этому распространению. Ленин и св. Бернард свидетельствуют о возможности ситуаций, когда морально нежелательно принимать эстетическую точку зрения. Человек, совершивший побег из Аушвица, прокомментировал пьесу Рольфа Хокмута (Rolf Hochmuth) следующим образом: «“Депутат” («The Deputy») следует считать не историческим произведением или даже не произведением искусства, но нравственным уроком» [21]. Возможно, он только подразумевал, что поиски исторической правды или художественного достоинства в «Депутате» будут пустой тратой времени. Но он мог также иметь в виду, что есть нечто заслуживающее порицания в том, кто способен созерцать эти ужасные события с чисто исторической или чисто эстетической точки зрения. Рената Адлер, сообщая в «The New Yorker» [22] о Съезде по новой политике (New Politics Convention), проведенном в Чикаго в День труда в 1967 году, перечислила разные типы присутствовавших самозванных «революционеров», включая и «аналогичных эстетических революционеров, обсуждавших бунты так, словно они были народными песнями или местными театральными произведениями, подлежащими оценке в литературных терминах («подлинный», «прекрасный»)). Это уводит эстетическую точку зрения слишком далеко.

Эта возможность не остается незамеченной для авторов с богатым воображением — известных Генри Джеймса и Генрика Ибсена [23]. Трагедия миссис Герет (Gereth), в «Пойнтонской добыче» («The Spoils of Poynton») — это трагедия женщины, которая не могла избежать эстетической точки зрения. У нее была «страсть ко всему изысканному», заставляющая ее «оказываться несчастной в присутствии неприятного, и она была обречена содрогаться, на что бы она ни обращала внимания». Фактически, вещи, беспокоившие ее больше всего, — а она сталкивалась с ними везде, но нигде в таком изобилии, как в загородном доме, именуемом Уотербат, — были как

раз «лагерными предметами», охарактеризованными мисс Зонтаг: «показные украшения и альбомы с вырезками, со странными наростами и неровной драпировкой, безделушки, которые могли бы быть подарками на память женской прислуге, и даже сувениром с юбилейных или других выставок». Трагедия скульптора, профессора Рубека, в пьесе «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» — в том, что он столь умело эстетизировал женщину, любившую его и бывшую его моделью, что она не была для него личностью. Как она сама говорит: «Прежде произведение искусства — потом человек». Возможно даже — и я говорю это с крайней нерешительностью, так как у меня нет желания потонуть в этих мутных водах, — что именно в этом заключается тема фильма Антониони «Фотоувеличение» («Blow-Up»): идущая от полной погруженности в эстетическую точку зрения опустошенность, фотографа, которому каждый человек и каждое событие, похоже, представляются только возможностью нового фотографического образа. В этом отношении фотографу Антониони несомненно хуже, чем профессору Рубеку.

Простое противопоставление этих двух неопределенных и общих социальных философий искусства, конечно, не даст нам очень много в понимании возможностей и пределов эстетической точки зрения. Я оставляю проблемы нерешенными, с вопросами, повисающими в воздухе. В конечном счете, какое бы решение мы ни нашли, в него все же несомненно будут включаться два наблюдения, которые и могут служить парой заключений.

Первое: есть случаи, при которых было бы ошибочно принимать эстетическую точку зрения, поскольку имеется столкновение ценностей, и те ценности, которые связаны с опасностью, будут, очевидно, в этом особом случае, более высокими. Очень редко вы видите поразительный фото- или киноматериал, где кто-то (например) лежит на улице после дорожного происшествия, нуждаясь в незамедлительной помощи. И будет потрясением вдруг подумать, что поблизости должен находиться фотограф. Я не хочу оспаривать этику фотоновостей, но если кто-то, исходя из высших эстетических побуждений, отказывается от первой помощи истекающей кровью жертве несчаст-

тного случая для того, чтобы увековечить это зрелище, заботясь об освещении и движении камеры, то сомнительно, что эта картина может быть как замечательным произведением искусства, так и убедительным оправданием пренебрежения моральной обязанностью.

Второе заключение состоит в том, что нет ничего — ни одного объекта или события — что *per se* не может не рассматриваться с эстетической точки зрения. Это, я думаю, является отчасти истинным в учении об искусстве-для-искусства. Принять эстетическую точку зрения — значит просто отыскать источник ценности. И никогда не может быть моральной ошибки в осознании ценности, — исключая столкновение с другими ценностями. Некоторые, кажется, опасаются, что серьезный и настойчивый эстетический интерес выльется в ослабляющий гиперэстетизм, паралич воли, подобно описанным уже случаям психоделической зависимости. Но объекты эстетического интереса — такие как гармоничный дизайн, надлежащие пропорции, интенсивная выразительность — не наркотики, но частица дыхания жизни. Их общее действие повышает восприимчивость, наполняет пониманием, сближает с окружающей средой и показывает, для чего она нужна и чем может быть. Мне кажется очень сомнительным, что у нас имелось бы слишком много таких хороших вещей или что они имеют неотъемлемые изъяны, мешающие им быть составной частью хорошей жизни.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. New Republic (January 16, 1961). P. 23. Ср.: «Намного проще рекомендовать посещение "Евангелия от Матфея" как акт потенциального благочестия во время Великого Поста, чем хвалить этот фильм как фильм. Была ли или нет жизнь и смерть нашего Господа величайшим повествованием из всего, рассказанного когда-либо, она столь далека от того, чтобы быть просто повествованием, что мы не можем говорить о ней в терминах литературы (если бы могли, то, думаю, начали бы со слов, что в отношении построения и мотивации она оставляет желать лучшего); наши

трудности резко возрастают, когда мы пытаемся перейти к суждению о самом повествовании, раз оно переложено в сценарий». Brendan Gill, «The New Yorker» (March 5, 1966).

2. М. Горький. В. И. Ленин // Собрание сочинений, т. 17 (М., 1950), с. 39—40. «Time» (April 30, 1965, p. 50) сообщила, что китайские коммунисты запретили представление произведений Бетховена, так как они «парализуют революционную волю к борьбе». Китайский бактериолог в письме пекинской газете написал после прослушивания Бетховена: «У меня появились странные иллюзии о мире, наполненном товарищеской любовью».

3. New York, Doubleday Anchor Books, 1954. P. 15, где он цитирует Уоттона.

4. В этой дискуссии меня вдохновляет неизданная рукопись Дж. О. Урмсона «Хорошее в своем роде и хорошее с точки зрения», с которой я познакомился в 1961 г. Я бы хотел также поблагодарить его за пояснения к более ранней версии этой рукописи. Ср. его замечания к «Что делает ситуацию эстетической?» (Joseph Margolis, ed., *Philosophy Looks at the Arts*. New York, Charles Scribners Sons, 1962. P. 26). Я также нахожу, что у Джона Хосперса есть некоторые интересные соображения об эстетической точке зрения в статье «Идеальный эстетический наблюдатель» (*British Journal of Aesthetics*, 11 (1962). P. 99—111).

5. The New York Times, Oct., 2, 1967. P. 55.

6. Ср. мои «Комментарии» к работе Стэнли Кэвелла (W. H. Capitan and D. D. Merrill, *Art, Mind and Religion* (Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1967). P. 107—109).

7. Op. cit.. P. 89, 90—91, 95. В том случае, если вы считаете, что архитекторы, имеющие самое непосредственное отношение к своему материалу, могут отвергнуть мое различие, я цитирую Пьера Луиджи Нерви (из его лекций о Чарльзе Элиоте Нортоне): «Не существует, ни в прошлом, ни в настоящем, произведения архитектуры, которое, будучи принято и признано превосходным с эстетической точки зрения, не было бы превосходным с технической точки зрения» (*Aesthetics and Technology in Building*. Cambridge, Harvard University Press, 1965. P. 2).

Хотя Нерви и доказывает, что один вид ценности является необходимым (но не достаточным) условием другого, он явно допускает существование хорошо различимой эстетической точки зрения.

8. The New York Times, April 2, 1967. P. 94.

9. December 1966. P. 27.

10. Paul Taylor. Normative Discourse. Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, Inc., 1961. P. 109.

11. См.: Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism. New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 1958. Ch. 11.

12. См.: «Призрачный эстетический опыт Бердсли» (Journal of Philosophy, LXII (1965), p. 129—136) и мою статью «Возвращение эстетического опыта», которая будет напечатана в «Journal of Aesthetics and Art Criticism».

13. The Discrimination of Aesthetic Enjoyment // British Journal of Aesthetics, 111 (1963). P. 291—300.

14. Delaware County Daily Times (Chester, Pa.), February 10, 1967.

15. Это кратко обсуждалось в моей «Эстетике» (New York, Harcourt, Brace & World, 1958, p. 534—35), но с тех пор профессор Томас Риган более сильно и настойчиво привлек мое внимание к этому.

16. L'intuition creatrice dans l'art et dans la Poesie. Paris, Desclee de Brouwer, 1966. P. 53.

17. Hans Tischler. The Aesthetic Experience // Music Review, XV11 (1956). P. 200.

18. K. Bharatha Iyer, ed. Art and Thought. London, Luzac, 1947. P. 138.

19. Ibid., p. 133.

20. Susan Sontag. Notes on Camp // Partisan Review, XXXI (Fall, 1964). P. 526.

21. The New York Times, May 4, 1966.

22. September 23, 1967.

23. Я оставляю в стороне в некотором роде бестактный стих В. Одена (W. H. Auden), озаглавленный «Эстетическая точка зрения».



ДЖОН ФИШЕР

## ОЦЕНИВАНИЕ БЕЗ НАСЛАЖДЕНИЯ<sup>1</sup>

Неприятие некоторых видов искусства, известное даже среди эстетиков и профессионалов искусства, обычно равнозначно отрицанию ценности. Мне хотелось бы исследовать, всегда ли это неприятие с необходимостью вызывает нейтральное или негативное оценочное суждение, другими словами, может ли некто утверждать: «Мне не нравится X, но X имеет эстетическую ценность»? В более абстрактном плане мне хотелось бы оспорить положение о том, что эстетическое оценивание имеет в своей основе эстетическое наслаждение (enjoyment). Я докажу, что это не так. Речь не идет об очевидном — о том, что в некоторой степени определенный тип удовольствия сопровождает эстетическую оценку почти всегда. Я постараюсь доказать, тем не менее, что исключения демонстрируют отсутствие в этой взаимосвязи причинности и необходимости. По крайней мере, я покажу, что удовольствие и оценивание эстетически не идентичны, а в дальнейшем назову те причины, по которым наслаждение не может быть ни формальным, ни материальным условием оценивания.

---

<sup>1</sup> John Fisher. Evaluation Without Enjoyment//Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 27. № 2 (Winter, 1968).

Джоунсу не нравится музыка волынки. Он попросту не получает удовольствия от нее. Причины его неприятия двух типов: идущие от особенностей волынки и идущие от самого Джоунса. Он мог бы сказать:

1. Музыка волынки монотонна. Басовые трубки волынки звучат все надоедливее и надоедливее.

2. Музыкальное звучание волынки неприятно. Даже пастушеские трубки более приятны, чем ее звук.

3. Никто еще не написал подходящей для волынки музыки. Будь то ирландская, греческая, румынская или шотландская волынка, в любом случае ей недостает ритмической четкости и звуковой упорядоченности.

С другой стороны, Джоунс мог бы выдвинуть и такие соображения:

4. Звуки волынки напоминают мне о похоронах президента Кеннеди. Я совершенно не могу их слышать. Я не люблю музыку волынки.

5. Волынки заставляют меня вспоминать о неприятности в Эдинбурге, когда Алиса сказала мне, что она собирается выйти замуж за Макгрегора. Я ненавижу музыку волынки.

6. Я не знаю, в чем дело, но есть что-то болезненное и депрессивное в ее звуке. Я не могу переносить его.

Первой причины, вероятно, уже достаточно. Хотя дискуссия о необъяснимых гармонических достоинствах инструмента могла бы сделать Джоунса более терпимым по отношению к нему, но вряд ли смогла бы заставить полюбить волынку. Второе соображение могло бы быть ослаблено демонстрацией того, что волынка звучит несколько иначе, чем пианино... Поэтому можно было бы утверждать, что те, кто привык к диатонической гамме, найдут музыку волынки странной и даже неприятной. Но даже полное понимание этого не смогло бы вызвать наслаждения. Приверженец волынки мог бы назвать третье соображение аргументом от незнания. Приемлемая музыка была ранее написана для волынки, а Джоунс попросту ее не знает. Ему нужно учиться следить за скачущими интервалами и необычной фиоритурой. Но даже знание особенностей того, что он собирается слушать, не гарантирует положительного результата.

Действие причин ассоциативного порядка, я полагаю, могло бы со временем, или благодаря новым опытам, или даже благодаря психотерапии быть ослаблено. Но сложно представить, чтобы таким образом можно было бы заставить полюбить музыку волынки. Во всяком случае, по крайней мере в настоящее время, Джоунс действительно не любит слушать волынку. Так может ли он быть высоким ценителем ее музыки?

Понятно, что Джоунс может сравнивать разное исполнение и не без оснований, вполне резонно сказать: «Мне не нравится музыка волынки, но Макдональд играет лучше, чем Макдафф». Он может оценивать композиции: «*“MacRimmon's Lament”* достаточно плоха, а *“Yonder I Planted my Cabbages”* вообще невыносима». Он может сравнивать стили: «Шотландская волынка лучше, чем ирландская народная песня, а обе они лучше, чем джазовое исполнение». Всякий раз оценивание осуществляется через соотнесение с нормой и не предполагает наслаждения. В случае с исполнением нормативы могут быть достаточно формальными: Макдональд никогда не попадает в тональность, никогда не играет правильно в отличие от Макдаффа. При сравнении композиций также может быть использован вполне определенный критерий. И Джоунс мог бы даже сказать, что композиция вызвала бы большее удовольствие, будь она сыграна на небольшом органе, или на шарманке, или с помощью симфонического оркестра, но никак не на волынке. То есть и при сравнительной оценке стилей можно обращаться к нормам вне зависимости от наслаждения.

Но ведь сравнение не идентично оценочному суждению. Такие суждения предполагают высказывание о том, что хорошо, а не о том, что одно лучше, чем другое. Возможна ли в таком случае эстетическая оценка без соотнесения с наслаждением? Давайте-ка попросим Джоунса, который сделал любопытное утверждение о том, что он не любит музыку волынки, но полагает, что *“MacRimmon's Lament”* эстетически хороша, пояснить, что бы это значило?

Предположим, что Джоунс ответит, что так как *Lully* была написана для волынки, а в оркестре Парижской

оперы уже более ста лет имеется волынка, стало быть, она имеет ценность. Далее, пусть он обратился бы к нескольким критикам, чье мнение он уважает, а они сочли бы произведение хорошим. Вследствие этого, по крайней мере с формальной или исполнительской точки зрения, у него могла бы быть признана эстетическая ценность. Теперь, я думаю, уже никто не смог бы сказать, что Джоунс оценил произведение искусства. Он просто повторил мнение других. Возможно, он что-то и оценил, но не Lament. Он судил о суждениях. Мне кажется, что если бы это и было каким-то суждением о произведении искусства, то, например, о его способности вызывать положительную реакцию у некоторых экспертов. Но ведь это не эстетическая оценка. Согласие с суждением на том основании, что судящий обладает чувствительностью, интеллигентностью, рассудительностью и т. п. не имеет ничего общего с актом эстетической оценки. Аргумент Джоунса не проходит. Возможно, другой пример будет еще более сложным.

Адамсу не нравится религиозное искусство. Ему попросту не нравится созерцать живопись, религиозную по своему содержанию. Попробуем назвать причины этого (соответственно тяготеющие к живописи или тяготеющие к Адамсу). Он мог бы сказать:

1. Религиозная живопись по самой своей природе надуманна. Я не получаю от нее удовольствия, потому что я всегда ищу в ней религиозный смысл.

2. Религиозная живопись сентиментальна. Я никогда не встречал религиозной живописи, которая бы не прибегала исключительно к томной аффектации.

3. Религиозное искусство нереалистично, потому что оно морализирует. Вот почему здесь никогда не найдешь истинной красоты и подлинного смысла жизни.

С другой стороны:

4. Я слишком религиозен, чтобы оценить религиозное искусство. Это идолопоклонничество. Оно уводит меня от подлинных идеалов духовной жизни.

5. Я слишком нерелигиозен, чтобы оценить религиозное искусство. С шестилетнего возраста я возненавидел все религиозное, включая искусство.

6. Я нейтрален в религиозном отношении. Мне не нравится мыслить в категориях «религиозное» — «нерелигиозное». Мне не нравится религиозное искусство потому, что оно заставляет меня рефлексировать о таких вещах, как предназначение или ответственность, а я не нахожу эти размышления способными вызвать удовольствие. Я всегда чувствую себя грешником на «Страшном суде» (Микеланджело), а ведь его участь не вызывает наслаждения.

Позиция Адамса в первом, втором и третьем случае эмпирически уязвима. Покажи ему религиозную живопись, которая для него приемлема и которая в то же время не надуманна, не сентиментальна, или создай такую, которая соответствует его мерке, и аргументы не будут столь эффектны, хотя нет никаких оснований полагать, что и в этом случае ему такая живопись понравится. Четвертая, пятая и шестая причины отражают глубокие аффективные состояния, которые не могут не браться в расчет. Он терпеть не может религиозную живопись, но мешает ли это вынесению эстетической оценки? Можно ли созерцать, скажем, полотно Руо «Распятие», называть его плохим или хорошим, выдвигать аргументы, а потом добавлять «...но мне оно не нравится»?

Часто озадачивающая проблема определения того, что делает живопись религиозной, может быть здесь обойдена. Иногда искусство оказывается религиозным только потому, что находится в религиозном «обрамлении». Матиссовская часовня в Вэнсе настолько необычна в коллекции религиозных объектов, что один коммунистический товарищ даже пророчествовал о превращении ее при надлежащем режиме в ночной клуб. Иногда искусство религиозно по стилю, так что не только «Клоуны» Руо, но и «Герника» Пикассо могут быть названы религиозной живописью. Иногда искусство религиозно потому, что изображает религиозные персоны или события. Вот последний случай, который затрагивает Адамса и создает для него эстетическую проблему.

Конечно, Адамс может классифицировать религиозную живопись в соответствии с принятым известным критери-

ем. Имеет смысл сказать: «Я не получаю удовольствия от религиозного искусства, но живопись Руо лучше, чем Фенстермахера, потому что Руо открыл технику использования щетки, в то время как Фенстермахер не сделал этого».

Или можно сказать так: «Я не получаю удовольствия от религиозного искусства, но одна религиозная живопись приторна и очень сентиментальна, а другая мужественна и сильна».

Тем не менее, сравнение — лишь один из типов оценки. Может ли Адамс использовать слова «хороший» или «плохой», также как «лучше» или «хуже», эстетически? Конечно, он мог бы использовать оценки других. В этом случае высказывание «Эта живопись хорошая» означало бы, что X, Y и Z, чьи суждения имеют некоторый вес, утверждают именно это. Но данное высказывание не будет оценочным суждением вследствие своего паразитирования на другом суждении.

Возьмем другой случай. Браун ничуть не получает удовольствия от поэзии. Эдгар А. Гест и У. Стивенс оставляют его совершенно безучастным в равной мере. О. Нэш и У. Вордсворт вызывают у него неприязнь. Он полон пренебрежения одинаково как к Шекспиру, так и к Рэксоту. Он попросту не получает удовольствия от любой поэзии в любое время. Почему? Рассмотрим вместе оба ряда аргументов («от стихотворения» и «от Брауна»):

1. Браун считает, что вся поэзия, какую он когда-либо слышал, слишком затянута по времени. Поэзия вербально неэффективна. Ему она не нравится.

2. Люди вовсе не разговаривают таким образом, а поэтому и не мыслят поэтически, что, как он полагает, свидетельствует об искусственности и нереальности поэзии.

3. Браун когда-то играл в профессиональный футбол и потому находит всю поэзию женственной, мало сравнимой со звуками, которыми он в самом деле наслаждается: от касания наплечником футболки, пластиковым шлемом мералой земли.

4. Браун был влюблен в Марианну, которая вышла замуж за английского профессора, который завоевывал ее расположение чтением стихов, в то время как Браун тайлся в запертой комнате.

Допуская неспособность наслаждаться поэзией, может ли Браун оценить стихотворение эстетически? Может ли он, несмотря на его непредрасположенность к удовольствию, сравнить или отметить что-нибудь из греческого эпоса, оценить какой-нибудь сонет или современное стихотворение протеста? Нет, Браун не сможет.

Каково же различие между Джоунсом, Адамсом, с одной стороны, и Брауном, с другой, если все они не любят нечто, но Джоунс и Адамс могут производить при этом эстетическую оценку, а Браун нет?

Очевидно, нельзя сказать, что Джоунсу и Адамсу не нравится искусство, в то время как о Брауне сказать это можно. Нельзя сказать, что Джоунс вообще не любит музыку. Ему не нравится музыка волынки. Нельзя сказать, что Адамс вообще не любит живопись. Ему не нравится религиозная живопись. Брауну же не нравится вся поэзия, а не только сонеты, белый стих или любовные стихотворения, написанные ямбом. Определенная чувствительность к искусству, которой обладают Джоунс и Адамс, чужда Брауну. Полная бесчувственность к музыке или живописи сделала бы эстетическую оценку для Джоунса и Адамса невозможной. Общая чувствительность к искусству делает возможной специфическую оценку таких модификаций искусства, которые могут и не вызывать наслаждения.

Возражение может быть связано с утверждением о том, что фактически возможно произвести сравнительную оценку стихотворения, даже если некто отвергает всю поэзию, путем использования ценностей или критериев из других областей литературы, в которых этот некто имел опыт удовольствия. Я нахожу этот аргумент менее чем убедительным. Но даже если бы он был подтвержден, то не стал бы решающим в случае с Брауном, так как не требуется много продуктивного воображения, чтобы понять, что Браун не любит всю литературу, а не только поэзию. Если аргумент об эстетических ценностях, связующих искусство, принимается, спорно, что Браун может перемещать ценности, скажем, из музыки в поэзию. Я могу только отметить, что такое перемещение еще более затруднительно, чем из других литературных

произведений в поэзию. И опять-таки, весьма реально, что и в этом случае Браун с легкостью мог бы быть превращен в бесчувственное животное, полностью лишенное изящных манер, не любящее ничего в музыке точно так же, как и в поэзии.

Теперь постараемся уточнить, что же включает в себя предположительно редкий случай оценивания без наслаждения. Рассмотрим пример восприятия цвета: А имеет нормальное восприятие цветов; у В дихроматическое зрение, и он не видит красного цвета; С слепой от рождения по наследству. Посмотрим, что означает утверждение «Спелые томаты красные» для А, В и С.

Под этим утверждением в случае с А подразумевается его собственный опыт. Сетчатка глаза под действием света, отраженного от томатов, изменилась таким образом, благодаря сложному нейропроцессу, что А сознает, что томаты обладают характерным отличием от других объектов его видения, которые на языке А называются «зеленые», «голубые», «оранжевые» и т. д.

«Спелые томаты красные» для В означает, что и у него был чувственный опыт. Сетчатка глаза изменилась под воздействием отраженного света. Но есть значительное отличие между опытом А и В. Последний не может осуществлять цветовые различия в длинноволновой зоне спектра. Он смотрит на томаты, а испытывает, возможно, то же, что А, когда тот говорит о зеленом или сером. Но В оказался настолько умелым в использовании всякого рода световых намеков, что он правильно употребляет слова для обозначения цветов и даже различает цвета светофора без ошибки, хотя и не видит красное, как таковое. Вот тот смысл, который им связывается с суждением о красных томатах. Ему попросту не достаёт чувственного опыта А.

Когда С говорит: «Спелые томаты красные», — это может означать только то, что другие люди выносят суждение полностью вне его опыта, а его высказывание целиком паразитирует на их высказываниях. Он не знает, что такое красное, и никакие цифровые эквиваленты в ангстремах или в длинах волн, а также поэтические



параллели, типа «Красное похоже на звук трубы», не смогут помочь ему узнать, что есть красное. Он знает о том, что томаты красные, только на основе суждения других людей. Он не знает, что означает краснота томатов сама по себе. Он не может судить об этом.

Вернемся к Джоунсу, Адамсу и Брауну. Случай Брауна прост. Он не может применять выражения вроде «Это стихотворение эстетически хорошо», не повторяя аналогичных суждений, высказывавшихся до него другими. Отсюда не следует, что он согласен или не согласен с ними. Он просто не может знать, что они означают. У него недостаток не только непосредственного, но и опосредованного опыта. Как и слепой от рождения, он не может выносить самостоятельные суждения. Его бесчувственность совершенна.

Джоунс и Адамс, наоборот, бесчувственны не полностью. Они могут, в известном смысле, знать, что выражение «Х (музыка волынки, религиозная живопись) эстетически хорошо» означает нечто не благодаря непосредственному опыту использования ценности, не благодаря эстетическому наслаждению от Х, не благодаря наличию эстетического отношения, что бы в данном случае ни имелось в виду, но только благодаря подключению к тому, что не познается и не ощущается сразу, то есть благодаря усилию, совершенно не похожему на попытку слепого, использующего нехроматические ключи, чтобы отличить спелые томаты от неспелых, одно от другого. Другие причины, а не наслаждение, значимы для оценивания, что и обуславливает возможность его функционирования при отсутствии наслаждения.

Правда, наблюдатель часто отказывает себе в наслаждении из-за причин ассоциативного порядка или по причинам сенсорной недостаточности, усталости, неопытности или из-за дефектов в самом объекте. Но дело не только в том, что наслаждение не всегда пригодно в качестве критерия и предосновы ценности. Наслаждение вообще не нужно для эстетической оценки. Широко распространенное убеждение о его необходимости вытекает из путаницы причины и следствия. В простом виде

ситуация такова: если определенные свойства объектов опыта наличествуют, то я испытываю эстетическое наслаждение.

Если эти свойства наличествуют, то им приписывается ценность.

Если я не испытываю наслаждения, то эти свойства отсутствуют.

Но из отрицания наличия свойств ничего, принимая во внимание сам эффект предписания ценности, не следует. Причинно-следственная путаница результируется здесь в ошибочном допущении, что ценность предписывается, если и только если эти свойства даны в опыте.

Наслаждение, следовательно, не есть формальное требование при эстетической оценке, как и материальное условие оценивания. Отсутствие наслаждения может — и мы здесь это показали — адекватно замещать наслаждение, создавая основу для оценки в том случае, если общая чувствительность к художественной форме свойственна наблюдателю.

КАРОЛИН КОРСМЕЙЕР

## ОБ ОТЛИЧИИ «ЭСТЕТИЧЕСКОГО» ОТ «ХУДОЖЕСТВЕННОГО»<sup>1</sup>

Поскольку искусство понимается *par excellence* как эстетический объект, именно эстетические теории зачастую формировали основы современных философских теорий искусства. Если кто-то берется исследовать эстетическое восприятие само по себе, то думается, что тогда он имеет возможность сказать больше об объекте этого восприятия [1]. Такой теоретический отправной пункт приобрел к настоящему времени форму концепции *эстетического отношения* (*attitude*), которое якобы способствует эстетическому оцениванию благодаря склонности к изоляции объекта от его практической пригодности и к проявлению его собственных качеств. Отсюда следует также, что эстетическое отношение дает верный способ восприятия и оценки произведений искусства.

Хотя такой подход к пониманию искусства снискал популярность среди философов и преподавателей эстетики, тем не менее, теориям, исходящим из особого отношения как основы объяснения эстетического восприятия и его объектов, брошен недавно серьезный вызов.

---

<sup>1</sup> Carolyn Corsmeyer. On Distinguishing «Aesthetic» from «Artistic» // The Journal of Aesthetic Education. Vol. 11. № 4 (October, 1977).

Такой вызов сделан, в частности, Джорджем Дики, который подвергает сомнению одновременно как теорию отношения, так и представление о том, что анализ эстетического — верная предпосылка теории искусства [2]. Согласно Дики, нет такого психологического состояния, как «эстетическое отношение», но есть, однако, институционализованные художественные конвенции, которые и определяют то, что мы признаем эстетически значимыми чертами искусства. Таким образом, Дики переворачивает прежний подход к пониманию эстетического: там, где теория отношения прежде всего исходит из описания восприятия и лишь затем обращается к искусству, чтобы определить его эстетические качества, Дики сначала интересуется понятием искусства, из которого он и выводит теорию эстетического.

Институциональная теория искусства Дики имеет явные преимущества перед прежними теориями, в частности, благодаря большей гибкости относительно нашего опыта восприятия и оценивания искусства. Она также содержит несколько серьезных проблем, связанных с пониманием эстетического. Я намереваюсь показать, что преимущества и недостатки как теории Дики, так и подхода теоретиков отношения явно демонстрируют потребность в корректировании философского осмысления понятия «эстетическое». Отмечу особо, что философы будут продолжать сталкиваться с теоретическими трудностями при рассмотрении понятия «эстетическое» до тех пор, пока не будет установлено различие между *эстетическим* и *художественным*.

Философские исследования понятия эстетического обычно преследуют три основные цели. Во-первых, эстетики пытаются описать природу определенного вида опыта чувственного восприятия (*perceptual experience*), в соответствии с которым читатели могут узнавать и классифицировать свой собственный опыт как таковой. Во-вторых, они проясняют категорию «эстетическое» таким образом, что она оказывается системно соотношенной с другими понятиями, например, понятием «искусство» в более широких теоретических пределах. Наконец, они зачастую выносят как дескриптивные, так и нормативные суждения с тем, чтобы воспринимающий искусство мог бы

лучше отличить его уникальные ценностные качества. Поскольку все эти категории тесно взаимосвязаны, иногда философы говорят об «эстетическом опыте», «эстетических качествах», «эстетической и художественной ценности» как о чем-то едином. Первая из названных задач достаточно сложна, и поэтому многие философы сочли более удобным говорить о том, чем эстетический опыт *не является*, и сопоставлять эстетические ситуации с такими, которые более легко описываются. В этом случае термин «эстетическое», который тяготеет к неопределенности, достигает определенной степени ясности. Таков подход сторонников теории отношения, которые обычно выявляют смысл ключевого понятия, сопоставляя его с *практическим, моральным и познавательным*.

В частности, два теоретика приобрели известность как приверженцы теории эстетического отношения: Эдвард Буллоу и Джером Стольниц [3]. Так как именно они оказались у Дики в фокусе критики теории отношения, то и я возьму эту же модель для анализа данного подхода к эстетическому.

Буллоу не использует понятие «отношение», но его любимый термин «психическая дистанция» очень близок тому, что другими теоретиками именуется «эстетическим отношением». Возможно, наиболее сильная сторона его теории проявилась в описаниях психологического состояния, ведущего к эстетическому оцениванию. Он начинает примером густого тумана на море, который настолько меняет очертания скал и береговой линии, что заставляет воспринимающего полностью игнорировать эстетические аспекты тумана. Однако, когда происходит «дистанцирование» от тумана и уходят в сторону непосредственные практические реляции, то возможна оценка визуальных качеств тумана, его мягкости и жутковатой тишины.

Буллоу рассматривает все виды практических предпосылок, мешающих эстетическому восприятию переключением внимания с качеств вещи на воспринимающего. Его метафора дистанции означает торможение нашего обыденного практического отношения и нашу способность как бы попросту отойти в сторону и оценить объект или событие, данные нам как таковые. Он определяет

эстетическое сознание как специальное ментальное отношение, которое легче всего понять по контрасту с обычными практическими отношениями. «Дистанция... достигается изолированием объекта и его воздействия (apreal) от чьей-то субъективности (one's own self) в результате освобождения от практических нужд и целей. Поэтому созерцание объекта становится единственно возможным»[4].

Природные детерминанты эстетического сознания проявляются и в искусстве. Менее чем адекватная дистанция от предмета искусства вовлекает практические интересы и исключает возможность эстетического наслаждения. Буллоу иллюстрирует эту ситуацию своим вторым знаменитым примером: ревнивый муж на спектакле «Отелло». Такой зритель будет наверняка занят не драматургией пьесы, а своей собственной ревностью, подогреваемой событиями, разворачивающимися на сцене. Итак, имеется два аспекта эстетического созерцания и психической дистанции: а) изоляция объекта оценки от практических соображений; б) смакование качеств этого объекта, проявляющихся в данном случае в их собственной данности; «выработка опыта на новом основании, созданном сдерживающим действием дистанции»[5].

Дж. Стольниц, хотя и отвергает метафору дистанции, поддерживает те сопоставления, которые Буллоу предлагает для рассмотрения. Идея особой роли перцепции одушевляет его эстетическую теорию, поскольку он понимает восприятие в каждом случае как акт выбора. («В зависимости от выбранного отношения мы воспринимаем мир»[6].) Явно основываясь на теоретическом наследии эмпирической эстетики XVIII века, Стольниц считает эстетическое «незаинтересованным» и противопоставляет его различным видам «заинтересованного» восприятия, например, практическому, которое преследует цели, полностью расходящиеся с объектом самим по себе, а также познавательному или практическому интересу, который выходит за пределы оценивания и имеет дело с чем-то иным. «Можно сказать обо всех этих неэстетических интересах, а о "практическом" в особенности, что здесь объект воспринимается глазом соответственно его причинно-следственным связям, а также

благодаря другим отношениям между вещами. Напротив, эстетическое отношение «изолирует» объект и концентрируется на нем: в звуке океана, в очертаниях гор, в красках живописи» [7].

Короче, когда мы относимся к объекту по-особому, мы оказываемся в ситуации, наиболее способствующей получению именно эстетической оценки. Наше внимание сосредоточено исключительно на виде (*apparence*) объекта, а не на каком-либо практическом эффекте, какой-либо исторической точности или неточности, каком-либо постороннем интересе, который может отвлечь наше внимание от представления (*presentation*) эстетического как такового. Эстетическое отношение, которое Стольниц характеризует как «незаинтересованное и сочувственное (симпатическое) внимание», присущее нашему восприятию как природы, так и искусства, фактически служит основанием нашего понимания художественной ценности. Взгляд на искусство *qua* искусство — это взгляд на него с помощью эстетического отношения, вот почему исследование эстетического должно обязательно предшествовать философской теории искусства.

«Известно, что произведения искусства могут быть познаны и оценены по-разному — с позиций морали, как социальный документ и т. д. Когда мы подходим к произведениям как социологи или моралисты, то мы не схватываем их внутренние ценности. Чтобы сделать это, нужно взглянуть на произведение вне его причинно-следственных связей. Поэтому анализ такого восприятия — предпосылка к объяснению *эстетической* (а не исторической, моральной и т. п.) ценности искусства и *эстетических* смыслов термина «красота»» [8].

Концепция эстетического отношения у Стольница исключает установку (*attention*) художественного критика, которого некоторые склонны рассматривать в качестве идеального эстетического субъекта восприятия. Однако установка критика, включая в себя как познавательное, так и практическое, зачастую оказывается внеэстетической. В то время как критическое отношение стремится быть беспристрастным, осторожным, аналитичным, вынося или отставляя ценностное суждение, эстетическое

отношение оказывается более открытым; оно схватывает произведение в целом, не имея никакой иной цели помимо восприятия самого по себе [9]. Утверждение о том, что непосредственное оценивание и критика, таким образом, противостоят друг другу, стало важным пунктом в оспаривании концепции Стольница, как мы вскоре увидим.

Какими бы ни были различия между ними, сторонники теории эстетического отношения полагают, что эстетическая ситуация (а стало быть, и эстетический объект) возникает благодаря ментальной активности воспринимающего, активности, описываемой в понятиях «незаинтересованное внимание», «психическая дистанция», «сосредоточенное (intransitive) внимание» (термин Элизео Виваса) или в подобных выражениях. Эта активность может быть отличена от обычного восприятия ее противопоставлением практическим, моральным и познавательным или теоретическим отношениям. Использование принципа контраста в значительной степени маркирует нашу эстетическую традицию и, хотя это наиболее популярно среди теоретиков эстетического отношения, другие эстетики также руководствуются этой идеей. Даже Дж. О. Урмсон (J. O. Urmson), который остерегается психологического описания и характеризует эстетическое через соотнесение с основаниями суждений об искусстве, выделяет такие основания, которые имеют дело с непрактическими, неморальными и непознавательными сторонами рассматриваемого объекта.

«В соответствующем контексте прилагательное “эстетическое” и наречие “эстетично” могут быть излишни, но иногда необходимо использовать одно из этих слов, чтобы уяснить, что, обращаясь к феномену удовлетворенности, мы не думаем о моральной, экономической, личной, интеллектуальной или какой-либо иной удовлетворенности, помимо эстетической удовлетворенности. ...Хотя эти разные типы удовлетворенности не являются взаимоисключающими, ясно, что когда мы называем удовлетворенность эстетической, цель состоит в отграничении ее от других типов» [10].

Теория Дики, на мой взгляд, содержит продвижение вперед по сравнению с теориями искусства, основанными на идее отношения, но оказывается проблематичной в



осмыслении понятия «эстетическое». Дики затевает спор с теориями эстетического отношения в связи с их попыткой убедить в том, что выделение особого вида опыта (то, что я называю в качестве первой цели эстетической теории) или, в данном случае, особого психологического состояния и есть то, что питает этот опыт. Дики доказывает, что нет такого психологического события, будь оно описано как «дистанцированное» или «незаинтересованное»; которое бы существовало до эстетического оценивания. Он делает предположение, что теоретики отношения поместили это особое ментальное состояние вне переплетения всех тех мотивов, по которым происходит обращение к искусству. Известно, что искусство может способствовать реализации многих целей, и, следовательно, может быть несколько различных мотивов восприятия произведения искусства. (Театральный критик может, к примеру, тщательно изучать живопись для того, чтобы как следует смоделировать костюм.) Но, будучи практическими или нет, эти мотивы как не способствуют, так и не мешают возникновению особого *типа* перцепции [11].

Дики полагает, что теоретики отношения были вынуждены изобрести особое отношение для объяснения эстетического восприятия отчасти потому, что избрали в качестве аналитической модели парадигму, не типичную для восприятия искусства. Буллоу, например, с самого начала сворачивает в сторону, когда берет в качестве модели уж очень необычный эстетический объект: туман на море. Так же, как безотчетный страх в этой ситуации предопределяет все остальное, Буллоу ошибочно предполагает, что все эстетическое восприятие, включая перцепцию искусства, нуждается в отвлечении от практического [12]. Поскольку дело обстоит таким образом, что исходное исследование столь нетипично, а многие виды эстетического опыта упущены из виду, то и получается, что случайное ментальное событие берется в качестве важнейшей стороны эстетического восприятия.

Это наиболее значимый пункт, который оспаривает Дики, возражая против традиционных методов описания эстетического через его противопоставление неэстетическому. Он оспаривает утверждение о том, что эстетическое

восприятие нуждается в исключении всех обычных функций восприятия и что в эстетическом опыте наши практические отношения почему-то не участвуют. Это возражение имеет отношение не только к теории психической дистанции, но также к общему среди философов представлению о том, что эстетический опыт должен быть отличен от опыта, который описывается как «практический» или «познавательный».

«Кажется, среди эстетиков существует устойчивая уверенность в том, что люди настолько зависимы от “реальности” вещей, что не могут оценивать качества вещей, пока эта зависимость как-то не блокируется. Когда объектами опыта становятся произведения искусства, уверенность приобретает форму постоянного страха подмены реальности искусством или попадания в его ловушку до тех пор, пока специфический вид психологического процесса не поможет им заблокировать нежелательный эффект»[13].

Не только не существует никакого психологического акта, предшествующего практической активности, но и, более того, нет никакой нужды в нем для объяснения эстетического восприятия. Согласно Дики, мы обращаемся с искусством такими способами, которые продиктованы институционализированными конвенциями (*institutionalized conventions*), управляющими нашими реакциями и ожиданиями от искусства. «Те аспекты произведения искусства, которые принадлежат к эстетическому объекту данного произведения, детерминированы конвенциями, обуславливающими появление произведения»[14]. Он отрицает предположение теорий отношения о том, что эстетическое оценивание несовместимо с практическими отношениями. Дики оспаривает положение о том, что отвлечение внимания воспринимающего на неэстетические аспекты произведения искусства имеет свой собственный смысл; оно не есть восприятие способом, отличным от «практического» или «познавательного». Он применяет более понятное объяснение обращенности к искусству, а не к чему-то иному, выбрасывая ненужный теоретический багаж «незаинтересованного знания».

Такое отрицание теории эстетического отношения имеет дело одновременно как с более простым подходом к понятию эстетического, так и с его полным изменением.

Теоретики отношения обычно начинают с понятия эстетического восприятия и затем рассматривают объекты такой перцепции, то есть сорт вещей, которые могут обладать эстетической ценностью, в то время как эти же объекты другими способами квалифицируются как искусство. Дики доказывает, что поскольку наше представление об искусстве прочно запечатлено в институтах нашей культуры, именно оно и определяет, как таковое, то, что представляет собой эстетическое [15]. Говоря об эстетическом объекте искусства, Дики имеет в виду, что он становится таковым, когда мы пользуемся конвенциями близких нам художественных институтов и традиций.

«Конвенции, которые структурируют опыт восприятия искусства, постигаются тем же самым путем, каким изучается родной язык. ...Такие конвенции образуют часть аппарата, с помощью которого мы воспринимаем искусство, что и создает трудность в их рассмотрении. Их явная очевидность делает их малозаметными. Когда же они оказываются замеченными, психологическая махинация теоретиков эстетического отношения... оказывается ненужной для решения проблемы эстетического объекта» [16].

Точка зрения Дики содержит несколько важных преимуществ. Самое главное в том, что его подход расширяет представление о видах отношений, связанных с оцениванием искусства. Теории отношения с их тщательным отделением эстетического от этического, познавательного и практического имеют существенный недостаток резкого сужения границ художественной ценности (так как «художественная ценность» эквивалентна «эстетической ценности» в ходе данного рассмотрения) [17]. Иногда такое понимание восприятия и оценивания искусства в своей крайней форме явно демонстрирует нелепость самой теории. Буллоу полагает, что существуют ограничения в выборе сюжетов искусства в зависимости от их способности к дистанцированию. Вивас приходит к выводу о том, что произведения масштаба «Братьев Карамазовых» не могут быть прочитаны с сосредоточенным вниманием, а поэтому не воспринимаются как искусство [18]. Равно недалеким оказывается заключение Стольница о том, что до тех пор, пока критик не

посмотрит на предмет своего анализа с незаинтересованным вниманием, он не сможет «снять» самую эстетическую — и самую художественную — ценность произведения. Эти сомнительные следствия не свойственны институциональному анализу. Такой анализ не ставит особенности искусства в зависимость от незаинтересованного созерцания, а объединяет понятие искусства и понятие общества более тщательно, чем это делает большинство эстетиков аналитической традиции. Фактически, выделение связей искусства с другими сторонами общественной жизни окончательно стирает следы теории «искусство для искусства», которая все еще таится там, где настаивают на важности незаинтересованного отношения к эстетическим объектам и искусству.

Однако, хотя этот подход и дает понимание восприятия искусства, отсутствующее в теории отношения, он приносит в жертву некоторые из важных концептуальных положений. Прежде всего, Дики только поверхностно упоминает об эстетическом восприятии природы. Поскольку явно не существует конвенций, которые бы направляли наше восприятие природы, его теория не развита достаточно для того, чтобы осветить этот аспект эстетического опыта [19]. Поскольку же возможно эстетическое отношение к чему угодно, то теории отношения с очевидностью включают и оценку природы.

Более существенно то, что институциональная трактовка эстетического у Дики не согласуется с теми значениями, которые этот, по общему признанию трудный, термин обычно несет. Сложно придумать слово, вызывающее больше затруднений и неправильного употребления в английском философском лексиконе, чем «эстетическое» (каждый педагог, проводящий занятия, без сомнения это подтвердит). Ситуация настолько остра, что можно подозревать свободное употребление термина, свидетельствующее даже не столько о родстве «семейных сходств», сколько о смущении, вызванном незаконнорожденностью. Но даже в этом бедственном положении можно отчетливо различить два основных значения термина. Одно очень близко к тому строгому смыслу, на котором настаивают многие эстетики, включая теоретиков отношения. К примеру, критик писате-

ля Юкио Мисимы констатирует: «Закончив университет около семи лет назад, он уже был известным новеллистом, который сознательно исходил из идеи эстетизма, в то время как взгляды большинства студентов были сосредоточены на морали и политике»[20]. Это и есть расхожее понимание «эстетического». Когда мы говорим о «чисто эстетическом рассмотрении», когда мы утверждаем, что «его мотивы более эстетические, чем этические» или что «сад— это не только плоды, но и эстетика», мы обычно подразумеваем то, как нечто выглядит, звучит или аранжировано, а не практические или моральные аспекты ситуации.

Второе отличительное значение термина «эстетическое», которое обычно используется теми, кто пишет в целом о работе художника или о периоде, представляет собой некое сокращение от «теории и практики искусства», от «ценностей, воплощенных в искусстве» и даже попросту от «стиля». Например, воспользуемся другим фрагментом из той же самой рецензии: «Смерть Мисимы... была естественным продолжением его жизнедеятельности и понятным следствием его эстетики, которая заставляла его предпочитать интенционально ужасное акцидентально посредственному. Его эстетика не была романтической»[21]. Оба этих значения законны по отношению к термину «эстетическое», но, заметьте, что последнее обычно не вовлекается в эстетический дискурс и поэтому содержит неисчерпанные возможности. В частности, оно не относится ни к теории восприятия, ни к представлению о качествах объекта.

Теория Дики, вероятно, имеет дело со вторым значением, целиком исключая первое. Отсюда следует множество философских просчетов. Во-первых, существует достаточно серьезная неувязка с традиционным представлением об эстетике как об аспекте теории восприятия, а таковая, даже несмотря на возражения по поводу теории эстетического отношения или подобных ей, все же до сих пор процветает. Соответственно, происходит сокращение полезного философского словаря и потеря какого-то специального значения термина «эстетическое» и равных ему. Контрасты, которые традиционно характеризуют значение «эстетического» и которые сохраняются в теориях

отношения, полностью отсутствуют в институциональном анализе Дики. Поскольку эти контрасты не учитываются, то его теория, к сожалению, жертвует не только точностью, но даже содержательностью понятия «эстетическое». Забота, с которой теоретики отношения характеризуют содержание и беспристрастно уточняют значение этого термина, исчезает в той теории искусства, которую развивает Дики. Это дает немного больше, нежели свободная, несколько неясная коннотация второго различаемого значения термина «эстетическое». И хотя следовало бы всегда учитывать предупреждение Аристотеля о том, что не следует требовать от предмета большей точности, чем он может дать, все же потеря смысла главного понятия значима для настоящего исследователя.

Итак, мы находимся перед дилеммой: либо «эстетическое» означает что-либо достаточно точное, но не попадающее в разряд художественных ценностей, либо «эстетическое», определяемое в терминах искусства, включает все виды художественных ценностей, теряя всякую точность в контрасте с другими типами восприятия и другими качествами объектов, выделяемыми в теориях отношения.

Решение, которое я предлагаю, достаточно простое, но далеко идущее. Мы с легкостью проскользнем между крайностями нашей дилеммы, если осознаем различие между эстетическим и художественным, учтя ограниченные возможности первого и в то же время не ограничивая ценности последнего [22]. Это ни в коей мере не семантический маневр; отождествление художественной и эстетической ценности, эстетических качеств и качеств искусства *qua* искусства несет частичную ответственность за ограничения, наложенные на искусство теориями отношения. Критика теории отношения в ее различных версиях зачастую доказывает, что некоторые последствия теории эстетического отношения не оценивают справедливо ценности масштаба и важности искусства. Как следствие, мы наблюдаем тенденцию к постоянной экстраполяции понятия «эстетическое», приводящую к его полной неотличимости от «художественного». Этот тип критики достигает логического завершения в теории Дики, для которого эстетическая ценность есть результат суждения об искусстве на основе институционали-

зированных конвенций. Коль скоро мир искусства включает многое помимо эстетического рассмотрения, необходимо очень значительное уточнение термина. Это объясняет, в частности, почему, несмотря на свои новации, Дики не отбрасывает традиционной идентификации понятий «произведение искусства» и «эстетический объект» [23].

Было бы правильным заметить, что понятия эстетического и художественного частично покрывают друг друга, но не являются совпадающими [24]. Если «эстетическое» означает нечто точное, то его применение должно описываться, скорее, по контрасту. Когда говорят о восприятии, эстетическое восприятие должно означать вид знания или внимания, вследствие которого практические аспекты любого рода не представляют первостепенного интереса. Когда говорят о качествах, эстетические качества должны означать такие, которые оцениваются вне практической, моральной или теоретической значимости. В зависимости от природы объекта они будут включать элементы, например, композиции и равновесия, образности и окраски, чувственной аранжировки формы и т. п. (Это не означает, что качества могут восприниматься вне зависимости от других возможных элементов. «Эстетическое» не описывает целиком обособленный чувственно воспринимаемый мир, а рассматривает отдельные элементы внутри единого мира.)

Не хотелось бы утверждать, однако, что такое умышленно ограниченное понятие эстетического — подходящее основание, на котором может быть построена теория искусства и художественной ценности, о чем свидетельствует поражение теории отношения. Возможно, искусство уникально среди продуктов человеческой деятельности по своим эстетическим признакам, но попытка определить художественные качества, ценность или границы искусства в эстетических терминах столкнется либо с чрезмерными ограничениями в искусстве, либо с выхолощенным смыслом «эстетического».

Я считаю, что эстетическое не может быть понято, как это происходит в большинстве теорий отношения, в качестве всеобъемлющего понятия, включающего все художественные ценности. Также и «искусство» и «художественное» не могут быть поняты, как это происходит в большинстве теорий отношения, в качестве всеобъемлющего понятия, включающего все художественные ценности.

жественное» не являются всеобъемлющими категориями, которые при соответствующих условиях включают понятие «эстетическое». Пожалуй, скорее, оба понятия частично совпадают друг с другом. Совпадение происходит в эстетических аспектах искусства, причем эти аспекты не исчерпывают ценности искусства.

Помогает ли признание различий между «эстетическим» и «художественным» избежать всех возражений, которые Дики выдвигает против теорий эстетического отношения? Те возражения, которые сфокусированы на недостаточной адекватности понятия эстетического искусства, по всей видимости, могут быть устранены признанием того факта, что некоторые художественные качества и некоторые типы художественной ценности простираются за пределы узко понятого эстетического. Таким образом, широта концепции художественной ценности у Дики сохраняется (хотя и в достаточно специфической форме) без жертвы как сущности понятия эстетического, так и теории, включающей эстетическую оценку природы.

Даже если понятия эстетического и художественного достаточно прояснены, то как относиться к возражению Дики о том, что теории отношения исходят из несуществующего эстетического состояния? Для того, чтобы сохранить точность понятия эстетического в сопоставлении с противоположными «отношениями», должно ли мое предположение сохранять связь с особым способом perception, который отличает эстетическое от неэстетического? В некоторой степени это так, однако, думаю, что сохранение здесь не вредит делу. Не ясно, почему теории отношения обязательно усердно подчеркивают психологическое событие, предшествующее эстетическому оцениванию. В конце концов, они проясняют границы понятия и описывают особое ментальное состояние. Что касается последнего (здесь эстетик может полностью положиться на симпатическую реакцию читателя), описание особого вида отношения — менее квазинаучное описание ментального события, чем напоминание о том, что некто испытал, уделяя особое внимание эстетическим аспектам ситуации. В этой связи, я нахожу описание тумана на море у Буллоу, по крайней мере, удачным [25]. Или можно



привести модернизированный пример, который будет, возможно, более убедительным для современных читателей: представьте чье-то восприятие бурления темных грозовых туч за окнами самолета, подбрасываемого во время бури. Такие облака имеют впечатляющие эстетические качества — значительную глубину, цвет и движение. Но, чтобы заметить все это в драматической ситуации, воспринимающему необходимо оказывать сопротивление естественным предпосылкам практической ориентации, таким как: расстояние до земли, близость сверкания молнии, дрожание непрочного самолета и беспокойное состояние желудка. По общему согласию, ситуация эта экстремальная, а практические дела вполне счастливо соседствуют здесь с эстетическими. Тем не менее, они различны, на что и указывают правомерно термины типа «дистанция», «незаинтересованность». Экстремальность ситуации выдвигает на первый план не то, что практическое и эстетическое с неизбежностью несопоставимы, но то, что они совершенно различны. Причем это различие наиболее драматично в тех ситуациях, когда практическое настолько подавляет, что на самом деле становится несопоставимым с эстетическим вниманием.

Корректировка подхода, которую я предлагаю сделать, проявится в учете достоинств как теории эстетического отношения, так и институциональной теории. Как и в случае с теориями отношения, я полагаю, что следовало бы прояснить понятие эстетического по контрасту с другими свойствами объекта восприятия и другими видами отношений. Отчасти предпринимается также попытка описать «эстетический опыт», хотя это и делается в основном между прочим. Если с помощью понятия «эстетическое» не будут умаляться другие виды ценностей, которыми искусство располагает, то нет нужды и в выявлении нормативной стороны, предусматривающей оптимальный вариант восприятия искусства. Это положение подобно институциональному анализу в том, что позволяет избежать тех бед, которые теории отношения обычно навлекают на теории искусства. Можно надеяться, что признание различия между «эстетическим» и «художественным» будет способствовать нашему пониманию обоих этих понятий.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Как сказано у Джона Хосперса: «...только в результате эстетического опыта возможно очертить границы класса эстетических объектов» (*The Encyclopedia of Philosophy*. New York: Macmillan, 1965. Vol. 1. P. 35).

2. George Dickie. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca: Cornell University Press, 1974. Критика этого подхода у Дики и его собственная альтернативная теория удивительно похожи на предлагавшееся Ричардом Уолхеймом в «Искусстве и его объектах» (*Richard Wolheim. Art and its Objects*. New York. Harper and Row, 1968).

3. См. также «Дефиницию эстетического опыта» Элизео Виваса (*Eliseo Vivas. A Definition of the Aesthetic Experience // Creation and Discovery*. Chicago: Henry Regnery, 1955. P. 143—153); «Пересмотренный контекстуализм» (*Contextualism Reconsidered // Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 10, № 2 (December, 1959), а также «Эстетическое отношение» Герберта С. Лэнгфелда (*Herbert S. Langfeld. The Aesthetic Attitude*. New York: Harcourt, Brace & Howe, 1920).

4. Edward Bullough. *Psychical Distance // Melvin Rader. A Modern Book of Aesthetics*. New York: Holt, Rinehart, Winston, 1973. P. 371.

5. Ibid., p. 370.

6. Jerome Stolnitz. *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*. Boston: Houghton, 1960. P. 32.

7. Ibid. P. 35.

8. Ibid. P. 30—31. Ср.: Э. Вивас, «Пересмотренный контекстуализм»: «но, если мы хотим рассматривать произведение искусства как таковое, у нас должно быть адекватное рабочее понятие о том, каким способом представлен объект, функционирующий как искусство» (p. 226).

9. Jerome Stolnitz. Op. cit. P. 377—378.

10. J. O. Urmson. *What Makes a Situation Aesthetic? // W. E. Kennick(ed.) Art and Philosophy*. New York. St. Martin's, 1964. P. 552.

11. George Dickie. Op. cit. P. 118.

12. Согласно Р. Уолхейму, выбор неподходящей теоретической модели— ошибка не только Буллоу, но и Канта: «Серьезное искажение вносится во многие теории эстетического отношения вследствие того, что в качестве центральных берутся такие случаи, которые на самом деле оказываются периферийными или вторичными; это те случаи, когда произведение искусства берется как вещь бесхитростной природы» (*Art and its Objects*. Op. cit. P. 83).

13. George Dickie. Op. cit. P. 92—93.

14. Ibid. P. 147.

15. Р. Уолхейм не полагается на понятие института, как это делает Дики; скорее, он развивает теорию искусства, в которой применим витгенштейновский термин «форма жизни» (p. 93). Но обе теории одинаковы в своем убеждении в том, что первичным для понимания является понятие искусства, а не эстетического восприятия или опыта. Он иногда использует понятие «эстетическое отношение», которое означает лишь «отношение по поводу того, что выглядит как произведение искусства» (p. 93). «Для нашего отношения к произведениям искусства существенно, будем мы рассматривать их как произведения искусства, или, если использовать другую терминологию, будем ли мы подводить их под понятие “искусство”» (p. 79).

16. George Dickie. Op. cit. P. 178.

17. R. Wolheim. *Art and its Objects*. Op. cit. P. 77—78.

18. Eliseo Vivas. *Contextualism Reconsidered*. Op. cit. P. 233—234, 237. Это удивительное следствие очень помогает Дики разделаться с теориями отношения. См.: p. 121—122.

19. См. его заключительные примечания (p. 198—200), а также: R. Wolheim. *Art and its Objects*. Op. cit. P. 84.

20. Hide Ishiguro. *Writer, Rightest or Freak?* // *New York Review of Books*. Dec. 11, 1975. P. 45.

21. H. Ishiguro. *Letters* // *New York Review of Books*. Feb. 19, 1976. P. 45. Исигуро, конечно же, философ, хотя в данном случае он выступает как культуролог и литературный критик работ Юкио Мисимы.

22. Другой аргумент по этому поводу предлагается Робертом Макгрегором в «Искусстве и эстетическом» (Robert MacGregor. Art and the Aesthetic // Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 32. № 4. P. 549—559).

23. Для примера, в своем возражении против Виваса, Дики, скорее, настаивает на том, что «“Братья Карамазовы” — это парадигма произведения искусства, и что поэтому любая теория, утверждающая противоположное, оказывается ложной» (Art and the Aesthetic. Op. cit. P. 122).

24. Было бы очень хорошо вспомнить, что теории XVIII века, близкие современным представлениям об эстетическом, не формировались на основе оценивания искусства, разве что умозрительно. Среди таких теорий (Аддисона, Хатчесона, Канта) является общим различие двух типов красоты: один включает восприятие красоты объекта, взятого вне его сравнения с чем-то иным; другой же нуждается в сравнении объекта с тем, чему он подражает (миметическое понималось широко и могло включать нравственные характеристики и т. п.). Первый тип, который в значительной степени повлиял на развитие наших взглядов на *эстетическое*, изначально признавался более подходящим для постижения красоты в природе и в формальных построениях; второй в большей степени предполагал красоту *художественную*.

25. Как, представляется, считают и многие другие, судя по числу защитников Буллоу. Из самого последнего см.: С. Пэндит, «В защиту психической дистанции» (S. Pandit. In Defence of Psychical Distance // British Journal of Aesthetics. Vol. 16. № 1. (Winter, 1976) P. 56—60).

## ГАЙ СИРСИЛЛО

### МОНРО БЕРДСЛИ И АМЕРИКАНСКАЯ ЭСТЕТИКА<sup>1</sup>

По всем историческим меркам американская эстетика существует не так давно, начинаясь, в сущности, с работ Сантаяны конца прошлого века. Но даже несмотря на столь краткую историю, нельзя утверждать, что мы знаем ее досконально. Пора уже писать историю американской эстетики компетентно, с пояснениями, и мне кажется, что сама эстетика приобретает в США столь важное значение, что ее историография становится не просто интересным, но влияющим на переориентацию ее отраслей делом. Однако, в отсутствии таковой, мои заметки следует принимать как гипотезы и предложения к будущей ее истории.

В последние несколько лет эстетика бурно развивалась, о чем свидетельствует не столько число мыслителей, обращающихся к ней, сколько количество значительных работ, вышедших в свет. Рано еще оценивать важность этих работ в перспективе. Но основная книга Бердсли появилась 25 лет тому назад. И сейчас мы уже можем говорить о ее значении.

---

<sup>1</sup> Guy Circello. Monroe Beardsley and American Aesthetics // Text, Literature and Aesthetics. In Honor of Monroe C. Beardsley. Amsterdam, Rodopi, 1968.

Я хотел бы сделать смелое и, возможно, не лишнее противоречивости утверждение, что если не принимать во внимание книги, опубликованные более 50 лет назад, труд Бердсли «Эстетика: проблемы философии критики», увидевший свет в 1958 году, является одним из трех наиболее значительных трудов по эстетике в США за последние полвека. В качестве критерия для оценки этих работ я использую следующие характеристики: 1) качество мысли, 2) обширность, под которой я подразумеваю широту охвата проблем и областей в сочетании с их детализацией, и 3) влияние на другие отрасли.

Две другие наиболее важные книги, с моей точки зрения, — это «Искусство как опыт» (1934) Джона Дьюи и «Чувство и форма» (1953) Сюзанны Лангер. Названные три работы оказали существенное влияние на мою интеллектуальную биографию, но я не думаю, что это влияние полностью определило мои характерные черты. Дьюи и Лангер были теми двумя американскими эстетиками, с чьими работами я был знаком до внезапной встречи с книгой Бердсли, выпавшей в год моего окончания школы.

Книга Монро Бердсли в то время стала для меня откровением. И не только из-за содержащихся в ней озарений или иных вещей, ставших причинами моего внимания к предмету исследования. Это произошло благодаря дерзко и настойчиво представленному в книге *методу философствования* по поводу эстетических вопросов. Я чувствовал, что прежде всего этот метод дает определенную способность, если хотите, — уверенность — заниматься философской эстетикой не только потому, что он критикует соответствующие взгляды других философов, но и, что более важно, потому что соединяет их позиции с моей собственной, позволяя рассматривать и решать эстетические проблемы вместо простой интерпретации чужих идей.

Ни Дьюи, ни Лангер, ни, в этом смысле, Кант, Кроче, Шопенгауэр, Коллингвуд, Маритен — никто из них не дал мне этого чувства уверенности. Ибо даже если я был способен сравнивать и сопоставлять системы этих философов, излагая их мысли, в действительности я не понимал их в том плане, что не знал, как оценить их высказывания против ранее предлагавшихся толкований предмета

эстетики. Почему это же случилось с Дьюи и Лангер и что Бердсли противопоставил им?

Рассмотрим следующие короткие, но ключевые пассажи из работ Дьюи и Лангер:

«Когда мы приобретаем опыт, то его общий поток уничтожает дыры, механические стыки и мертвые точки. Имеются перерывы постепенности, места отдыха, но они подчеркивают и определяют качество движения. В них подытоживается все, что мы пережили, и предотвращается исчезновение этого качества и тщетность усилий. Длительное ускорение захлебывается, что мешает выявлению различий. А в произведении искусства различные действия, эпизоды, события расплавляются и сливаются воедино, однако не теряют своих характерных черт и не исчезают, подобно тому, как в дружеском разговоре все постоянно меняется и перемешивается, но каждый из беседующих не только сохраняет свои черты, но и проявляет их более отчетливо, чем хотел бы» [1].

«Как считается, отстраненность и инаковость характеризуют художественный объект. Форма есть то, что непосредственно дано в восприятии, и еще то, что само себя обогащает; это видимость (*semblance*), но такая, которая отягощена реальностью. Подобно речи, которая физически есть не что иное, как вибрация звуков, форма приобретает значение, и ее значение реально. В артикулированном символе смысл пронизывает всю структуру, ибо каждая артикуляция этой структуры есть выражение передаваемой ею идеи; значение (или, если говорить более точно о недискурсивном символе, витальный смысл) есть содержание символической формы, данное вместе с ней в акте восприятия» [2].

В обоих этих пассажах развернуты сложные, абстрактные и нетривиальные идеи. Но авторы при этом не используют принятые методы объяснения; они не только не сводят абстракции к конкретным примерам для иллюстрации своих идей, но и не восходят к этим идеям от конкретики. В этом отношении, конечно, они ничем не отличаются от большинства других «классических» эстетиков. Больше того, эти авторы полагаются на широкий круг часто растянутых метафор, которые служат больше рассеиванию, чем концентрации мысли. Но самое важное заключается в том, что абсолютно

отсутствует какое бы то ни было методологическое самосознание в таком философствовании. Вследствие этого читатель никогда не уверен в том, как понимать то или иное утверждение и, поэтому, как оценивать его. Разумеется, не уделяется внимания и структуре аргументации — что за чем следует, если в наличии несколько предположений. Читатель не знает, когда дается квазидефиниционное утверждение, а когда утверждается вполне теоретическое положение; когда утверждение основано на фактах, а когда — на интроспективном опыте. В результате, в этих работах нет приглашения к диалогу. Читатель просто получает нечто, установленное Дьюи и Лангер. Стиль их философствования больше скрывает, чем проясняет.

В книге Бердсли меняется весь философский фон эстетических вопросов. (Я не утверждаю, что Монро Бердсли был единственным или даже первым философом в эстетике, кто сделал это, ибо это не так. Моя идея просто заключается в том, что книга Бердсли, благодаря ее размерам, масштабу и доступности, была единственным значимым трудом, сосредоточенным на новом пути развития эстетики.) В книге нет непривычных, заумных понятий; Бердсли стремится анализировать теоретические концепты в общепотребительных терминах для лучшего их понимания. Таким образом, нет необходимости обращаться к специальному философскому языку. Философствование становится, следовательно, более прозаичным, но также и более доступным для читателя, — для читателя, по крайней мере заинтересованного и критически мыслящего, а не для того, кто отдыхает от мыслительного напряжения. Более того, примеры и их анализ становятся у Бердсли сильным доказательным и риторическим инструментом, делая более ясным то, что он хотел сказать. И, наконец, самое важное у Бердсли — методологический поворот. Что же это за поворот?

Подзаголовок книги Бердсли: «Проблемы философии критики». Создается впечатление, которое возобновляется при чтении книги постоянно, что автор имеет дело не с искусством, но с критическим дискурсом об искусстве как с *предметом исследования*. Но это впечатление обманчиво. Бердсли исследует критический дискурс не ради него самого, но для того, чтобы найти в нем, что есть «истинного и полезного для разговора» о произведении искусства. Действительная роль,



которую играет в работе Бердсли критический дискурс, такова: во-первых, с помощью тех понятий и утверждений, которые используются, поднимаются проблемы и дискуссионные вопросы произведения искусства. Тогда философы, вооруженные различными техническими приемами распознавания значений, получают возможность категоризировать критический дискурс в верифицируемых и неверифицируемых, имеющих и не имеющих значение, ясных и непонятных, значимых и незначимых терминах. Наконец, критический дискурс, подобным образом обработанный философией «незаконного» критицизма, становится разновидностью фактического основания, к которому все дискуссионные вопросы и проблемы искусства могут быть отнесены и на котором их можно разрешить.

В противоположность основанию философствования Дьюи и Лангер, методологическое использование критического дискурса Бердсли представляло (я подтверждаю это) область эстетики и претендовало на то, чтобы дать эстетикам инструменты немалой мощности, которые годятся и для философов и соответствуют в наибольшей степени тому, чем они занимаются, — такие инструменты, как слова. Профессиональным философам не нужно было более изобретать воображаемые понятия типа «опыт» или «репрезентативный символ» для того, чтобы выразить нечто, открывающееся им в специфическом чувстве к эстетическому предмету. Не нужно стало, испытав в этом неудачу, играть второстепенную роль в интерпретации работ своих более богатых воображением и чувством коллег. С появлением методологического направления Бердсли эстетическая чувственность была отнесена к критике, продуцирующей понятия и предложения, выражающие то, что ей открывается благодаря чувственности. Таким образом, философы с их арсеналом, выкованным лингвистической философией, смогли выделить «незаконный» критический дискурс из «законного» (эти термины мои, а не Бердсли), и на основе последнего разглядели те основные черты, которые «истинно и полезно» присущи первичному эстетическому объекту.

Таково было позитивное, энергизирующее и обновляющее воздействие, которое работа Бердсли не только впервые оказала на эстетику, сколько вновь это сделала, сфокусировав его на новом поколении философов. Но

самый сильный козырь книги — ее влияние на эстетику — помог укреплению определенных сущностных идей Бердсли, которые, по моему мнению, были менее удачны.

Первым неудачным эффектом было, как я бы его назвал, непосредственное следствие метода Бердсли. Если теперь философская эстетика должна обращаться к критическому дискурсу с целью выявления эстетических проблем и помогать в их решении для того, наконец, чтобы исследовать природу своего первичного предмета, то этот предмет становится 1) ограниченным искусством и 2) ограниченным искусством определенного рода. Вся классическая область эстетики природы имплицитно отвергается. Методологическим поворотом Бердсли из предмета эстетики также исключаются все искусства, не имеющие критических традиций, — в общем, прикладные искусства, такие как ювелирное, одежда и украшения, с одной стороны, и массовые искусства, такие как комиксы и зрелищные виды спорта, с другой, не говоря уже — а ведь это 1958 год — о кино, музыкальной комедии и танцах.

На протяжении всего нынешнего века сведение философской эстетики к философии искусства все более углублялось в Европе. Но в Америке существует тенденция замедления этого процесса. К примеру, как Сантаяна, так и Пролл начинают свои эстетические исследования с суждений о прекрасном или эстетическом в целом и затем сосредоточивают свое внимание на искусстве. Дьюи отдает себе отчет в опасности отделения искусства от других областей, но даже он, в конце концов, рассматривает искусство как область наилучшего развития эстетического опыта. Однако, около двух декад спустя, в эстетической работе Лангер искусство было ограничено. Но в ней не говорилось о том, что это ограничение не что иное, как селекция искусства из более широкого предмета исследования, селекция, полностью мотивированная общей семиотической установкой Лангер. У Бердсли же сведение эстетики к философии искусства принимает характер необходимости из-за идентификации предмета философской эстетики с искусством (изящным) и вытекает из использования философского метода.

Сейчас это продолжающееся сведение много не обсуждается эстетиками; оно просто пассивно и бессознательно принимается. Но с тех пор, как появилась книга Бердсли, в нашей стране

абсолютно преобладает философская эстетика. Факт, что, несмотря на всплеск интереса и активности, о которых я уже говорил, почти все основные труды по эстетике после книги Бердсли имеют дело все же с философией искусства. Единственным исключением, которое можно назвать, является моя книга «Новая теория красоты» и несколько работ по эстетике природы Дональда Кроуфорда и Аллена Карлсона. В 50-х гг. эта доминанта воцарилась в стране и была упрочена немалым влиянием книги Бердсли и его методологического поворота. Возвращаться к чтению даже Дьюи сегодня, спустя четверть века его пребывания в музее, все равно что проводить отпуск в Йосемайте (Yosemite). В действительности, очень важно понять, сколь необычно для развития западной философии в целом это идентифицирование философской эстетики и философии искусства. Вплоть до Канта философия искусства выступала для большинства специфической темой в рамках более широкой концепции, как правило, прекрасного. На самом деле, то немалое недоразумение, что тема красоты в наше время превратилась в нечто обособленное, просто свидетельствует об отдалении эстетики от своего древнего ядра.

Я упоминал ранее, что считаю этот эффект от влияния книги Бердсли не столь удачным. В каком отношении? Я думаю, их несколько. Во-первых, это просто неверно, что эстетику можно свести к изящному искусству. Неразрывные связи, которые подчеркивал Дьюи, становятся здесь феноменом, особенно если кто-то всерьез и философски принимает тему эстетического опыта, которую отвергает Бердсли, о чем я еще буду говорить в дальнейшем. Во-вторых, невозможность распознать связи между искусством и неискусством лишает нас продуктивного понимания самого искусства, как показали недавние исследования. В-третьих, сведение эстетики к философии искусства изолирует эту область от остальной философии. Это не означает, однако, что эстетики сами не получают пользы от результатов исследований в других философских областях. Бердсли и каждый до и после него использовали технические приемы и идеи из других областей. Но беда в том, что эстетические идеи не могут влиять на другие философские отрасли, такие как философия мысли, этика и эпистемология. В-четвертых, но не в последних, растет недостижимость эстетики, трактуемой как философия традиционного изящного искусства, которую она приобрела для молодежной аудитории.

Существует и иной аспект воздействия книги Бердсли на эстетику нашей страны, дополняющий его методологический поворот и сведение эстетики к философии искусства. Он заключается в позиции, высказанной Бердсли в книге до того, как речь заходит об искусстве. Я бы назвал эту позицию «изоляционизмом». Он выражается наиболее сжато принципом: мы можем ограничить наше внимание произведением искусства как таковым. Это не есть, по крайней мере в работе Бердсли, разработка метафизики произведений искусства. У него это, скорее, принцип эстетической уместности (релевантности) и, таким образом — философской уместности. Сам по себе этот принцип лучше всего можно пояснить через сведение к ряду более специфических принципов, выражаемых в негативных терминах: т. е. это эстетически неуместно, и значит, в пределах области философской эстетики, невозможно проникнуть в прошлые произведения искусства; ...а также в мыслительную систему какого-либо автора; ...а также в процесс творчества; ... в исторические условия творчества; ... в авторские мотивы творчества; ...в эффект воздействия творения на зрителя — читателя — слушателя, и т. д. и т. п. Таким образом, философская эстетика берется только как остов или, говоря словами Бердсли, в виде «внутренних положений» (statements), но не «внешних». Этот изоляционизм приводит затем Бердсли к его основным темам: *описанию произведений искусства, их интерпретации и оценке*. Все темы, которые prima facie не принадлежат к какой-нибудь из этих категорий, сводятся к ним либо относятся к области внеэстетической и нефилософской. И это точно соответствует стратегическому отношению Бердсли, например, к теме *выразительности в искусстве*: критический дискурс, содержащий «экспрессивные» моменты, относится либо к психологии художника или воспринимающих, или может быть выражен в терминах установления нереляционных свойств произведений искусства.

Здесь важно заметить, что изоляционизм, во-первых, не следует из методологических принципов Бердсли. Как показывают его собственные рассуждения о критическом дискурсе, сами по себе критики не слишком привередливы в использовании изоляционистских принципов. Стало быть, из критической литературы в целом Бердсли вряд ли смог бы вывести этот принцип. Кроме того, изоляцио-

низм не является и принципом, введенным Бердсли в эстетику из лингвистической философии, ибо это принцип *специфически эстетической* уместности. Но мы-то знаем, откуда он его взял, — у учителей «новой критики», коллег и друзей в Йеле. Он просто обобщил выработанные ими для литературы принципы на все искусство.

Второе, что никуда не годилось, это то, что изоляционистский принцип практически привел Бердсли, в силу разработки критического дискурса, к некоторой философской дискриминации. Я подразумеваю под этим больше, чем то, что Бердсли отличает значимое от незначимого, верифицируемое от неверифицируемого, последовательное от непоследовательного. В добавление к названным Бердсли критериям я имею в виду также отличие эстетически уместного от эстетически неуместного (*irrelevant*) в терминах принципа изоляционизма. В результате, хотя в некоторых утверждениях о новом методе Бердсли делает благоприятные для философии заявления и считается с мнениями некоторых критиков, его привязанность к изоляционизму делает его менее гибким в приятии некоторых других критических дискурсов. Сегодня нет ничего плохого в философской дискриминации — мы все отличаемся этим. Но ирония случая Бердсли в том, что он, по сути, использует в качестве философского принципа критическую систему «младотурков». Стало быть, с самого начала его философствование в стиле «философия vis-a-vis художественный критический дискурс», полагаемое как фактическое независимое основание, поражено предубеждением в преимуществе определенного рода художественного критического дискурса.

Несмотря на то, что это частное предубеждение не следовало из общего принципа использования критического дискурса как руководства по философии искусства, общее воздействие книги Бердсли на эту область на многие годы замкнуло на этом предубеждении мышление эстетиков. Но, прежде чем я стану обсуждать судьбу изоляционизма в последние годы, необходимо вновь подчеркнуть, что этот принцип был абсолютной новинкой для американской эстетики, когда труд Бердсли был опубликован. «Новокритический» способ мышления был весьма влиятельным в 50-е годы. Статья Бердсли «Интенциональное заблуждение», написанная совместно с Висматтом, была широко известна и

доказывала один из аспектов изоляционизма. Лангер в «Чувстве и форме» отмечает внимание к произведению как таковому даже у Пролла, что же касается ее собственной работы, то последняя только косвенно поддерживается изоляционистскими взглядами, утверждая, что само чувство есть аспект человеческого мышления (что и было продемонстрировано в ее более поздней работе). Однако в лице Дьюи Америка нашла раг excellence антиизоляциониста; у Дьюи объект искусства точно подчиняется эстетическому опыту. У Сантаяны тоже находим психологическое переживание красоты и экспрессии. И Пролл со всем его детальным анализом чувственных элементов в искусстве и прекрасном рассматривает искусства в конечном счете как выражения «самой сути жизни». «Они дают нам наиболее точное из известных изображений характерных черт человеческой души». И хотя изоляционизм Бердсли корнями уходит в системы различных европейских мыслителей, таких как Кроче и даже Кант, в целом в истории западной философии искусства его изоляционизм одновременно экстремален и уникален. Так что целому поколению эстетиков, возмнивших себя изоляционистами, главным образом благодаря Бердсли, я бы сказал, есть над чем задуматься.

Практически, они уже задумались. Ибо недавний поток работ эстетиков в нашей стране коллективно уже слегка подточил изоляционистские принципы. Наиболее ранней в этом отношении работой является книга Нельсона Гудмена «Языки искусства». В ней не только воскрешается семиотический подход к искусству, существовавший до появления Бердсли, но и бросается вызов по крайней мере двум аспектам изоляционизма. Прежде всего: сама идея о произведениях искусства, служащих экземплификацией различных языков, уже подразумевает, что произведения искусства есть нечто большее, чем они есть, — они не только могут «быть», но могут «значить». Но с тех пор, как Гудмен отказался от некоторых теорий «естественного значения», таких как кажимость (semblance) в репрезентативности и причинность в выразительности, и положился на конвенционалистский подход к языку, он считает, что подобающее прочтение искусства должно основываться на культурологическом и историческом понимании языков искусства. Артур Данто в «Преобразовании банальности» соглашается с необходимостью историко-

культурологического обсуждения, но на основе разработки другой проблемы — идентификации искусства. И Джозеф Марголис в «Искусстве и философии» пытается ввести в метафизику искусства те же самые положения: произведение искусства является «культурно возникающим (emergent) объектом», что просто не может быть привязано к принципам изоляционизма. В своей работе «Мышление и искусство» я доказываю, что истинная теория выразительности в искусстве должна содержать все виды экспрессии, и, стало быть, нет необходимости различать «психологическое» и «эстетическое» описание. Более того, я утверждаю, что выразительные черты искусства не всегда соответствуют называемым исследователями и/или принятым художниками. Наконец, Николас Уолтерсторфф в «Произведениях и мирах искусства», кроме всего прочего, заново категоризирует *репрезентативный* аспект искусства — который, конечно, был известен Бердсли (как бы он мог его игнорировать!) — в том плане, что показывает, как этот аспект в качестве сущностного элемента человеческой деятельности действует в «проекции на мир» (world-projection). Но такая ре-категоризация сразу же делает уместными мотивации, последствия и социально-историческое и культурное значение этой деятельности, как и самого искусства. Таким образом понятое искусство, в чем отдает себе отчет Уолтерсторфф, более интересно для этиков, политологов, религиоведов, что совершенно не приемлет Бердсли.

Где же находится американская эстетика сегодня? Я думаю, позади огромного мира искусства, как его понимают на Западе со времен Платона, после недлинного путешествия по узкому тоннелю из гипса и слоновой кости. И до сих пор она не может освободиться от тех взглядов, которые породили Бердсли и других. Эти взгляды содержат повышенную оценку искусства, преклонение перед тем, что кажется мне сейчас шокирующим и порочным. Обратимся по этому поводу к Бердсли:

«Во все времена один только взгляд мог ухватить действительно важный объект: произведение искусства само по себе. Не важно, насколько аналитически холодным и абстрактным может иногда становиться критический дискурс, если он употреблен уместно и оправданно; он не может оттого потерять своей привязанности и уважения к предмету. Не важно, насколько самодовольными мы можем становиться от

разгадывания запутанной и слегка раздражающей терминологической и логической несуразности, мы должны оставаться скромными перед произведением как таковым и перед той драгоценной силой, которая создала его и все его характеристики, значения и ценности».

Без сомнения, эта позиция вдохновляется великой буржуазной традицией отношения к искусству. Но искусство, как оно понимается этой Великой Традицией, по-моему, не имеет большого значения по шкале вещей. Что несомненно важно, так это жить хорошо и в хорошей среде — политической, культурной, социальной, природной. Традиционное изящное искусство сейчас — почти тривиальная часть хорошей жизни и очень малая часть хорошей среды. Некоторые из послебердслевых работ, что я цитировал, приходят к тому же. Но что остается в эстетике неизменным, так это уверенность, что основное дело эстетики — философия искусства. Думается, что такое убеждение ошибочно; эстетика действительно должна вносить большой вклад в понимание таких вопросов, которые только что были рассмотрены мной в качестве важнейших, но делать это, используя свои собственные интересы, включая в себя философию искусства как небольшую часть. Эстетика должна раскрывать перспективы целому миру философии. Благодаря некоторым последним работам можно сказать, что американская эстетика находится на этом пути, но его еще надо пройти.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. J. Dewey. *Art as Experience*, Capricorn Books, 1958, p.p. 36 f.
2. S. Langer. *Feeling and Form*, Scribner's 1953. P. 52.



# ЧАСТЬ 3.

## ИНСТИТУЦИОНАЛЬНАЯ ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

### ИНСТИТУЦИОНАЛИЗМ И ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА

Большинство теорий искусства стремилось найти отличительные признаки искусства или в предметных особенностях произведений искусства (формалистические, структуралистические и феноменологические концепции), или в функциях, выполняемых искусством (произведением искусства) по отношению к создателям и потребителям (концепции психоаналитические, экспрессионистские, эмоционалистские, когнитивистские и т. д.). Институциональная же теория гласит, что отличительные (существенные, общие) черты искусства следует искать не в предметных или функциональных чертах произведения искусства, а в особенностях контекста, в котором оно появляется и функционирует. Этим ближайшим культурным контекстом искусства является его собственная художественная практика или, иначе говоря, мир искусства. Мир искусства, как и мир науки, мир политики, мир бизнеса, — это особый общественный институт (в широком понимании термина «институт»), а именно, целая система различных художественных институтов. Главная идея институциональной теории может быть, рассматривая суть дела, сформулирована следующим образом: искусство — это то, что в мире искусства считается искусством, а произведением искусства является то, что миром искусства за такое произведение признано.

Институциональная теория искусства возникла в конце шестидесятых и начале семидесятых годов в США. Главным ее теоретиком признан профессор Иллинойского университета в Чикаго Джордж Дики. Институциональная концепция искусства Дики является попыткой преодоления трудностей и слабостей традиционных теорий, которые пытались найти определение искусства, но не смогли этого сделать. Они концентрировали свое внимание на таких чертах искусства, которые на самом деле были присущи только определенным областям искусства или же исключительно некоторым периодам его истории. Эти теории всегда имели ценностный характер и не смогли избежать нормативизма. Дики непосредственно противопоставляет свою концепцию имитационной теории (мимезису) и экспрессионистской теории. Однако косвенно его теория вырастает также из факта методологической и теоретической слабости двух направлений эстетической мысли, традиционно популярных в англо-американской философии: субъективистского психологизма и натурализма. Ни одно из этих направлений не было в состоянии дать стройную концепцию произведения искусства, ибо невозможно свести сущность природы произведения искусства ни к переживаниям (создателя или потребителя), ни к физическому предмету. Несостоятельность традиционных теорий и динамичные изменения в искусстве XX века склонили некоторых продолжателей Витгенштейна (в особенности М. Вейца и В. Кенника) к формулированию тезиса, что раскрытие существенных и специфических черт произведений искусства невозможно, прежде всего, из-за значительного разнообразия и изменчивости искусства. Здесь можно говорить только о «семейном сходстве». В связи с этим понятие «произведение искусства» неопределяемо, и его следует принять за «открытое понятие» (Вейц). Poleмика с концепцией Вейца была для Дики непосредственным импульсом для разработки институционального определения искусства, которое должно было явиться доводом того, что при определенной постановке вопроса эстетика не должна отказываться от определения самых сложных художественных явлений, не должна капитулировать, даже встречаясь с новейшими проявлениями антиискусства.

Однако Дики считает, что произведение искусства не может быть определено при помощи терминов, характеризующих непосредственно воспринимаемые качества предметов, претендующих на то, чтобы считаться произведениями искусства. При этом определение искусства должно быть определением чисто описательным или, иначе говоря, классификационным. В отличие от ценностного определения, непременно включающего конкретные критерии совершенства, классификационное определение основывается на критерии принадлежности данного предмета к определенной группе предметов.

Определение Дики учитывает два критерия, каждый из которых, отдельно взятый, является необходимым условием, а вместе они составляют достаточное условие для выделения предметов, которые следует считать произведениями искусства. Оба эти критерия реляционны и недоступны для непосредственного восприятия. Первый критерий указывает, что родовым понятием в отношении к «произведению искусства» является понятие «артефакт». Каждое произведение искусства в классификационном смысле есть артефакт, т. е. предмет, сделанный или созданный человеком. Второй критерий определяет видовую разницу, которой является особо понимаемая «институциональность». Итак, произведением искусства — это такой продукт деятельности человека, которому был присвоен статус художественности специальным общественным институтом, каким является «мир искусства» (artworld).

При очень широком понимании «института», охватывающем также художественную практику, мир искусства представляет собой не что иное, как общественный институт. Этот институт, естественно, гораздо менее формален и иерархичен, чем другие общественные институты, такие, как, например, «мир законодательства». В мир искусства входят как специализированные художественные институты (музеи, галереи, филармонии, театры, кинотеатры и т. д.), так и личности, связанные с существованием, функционированием искусства, такие как художники, продуценты искусства, сотрудники художественных учреждений (музеев, театров и т. д.),

потребители искусства, коллекционеры, критики, историки и теоретики искусства и т. п. Существенное ядро «персонала» мира искусства составляют художники, создающие произведения искусства, те, кто делают доступными произведения искусства (актеры, музыкальные исполнители, сотрудники галерей), и потребители искусства, которые его оценивают.

Понятие «мир искусства», которое является ключевым понятием концепции Дики, было почерпнуто им из известной статьи Артуро Данто (род. в 1924 г.) «The Artworld» («Мир искусства») 1964 г. Первый вариант своего определения произведения искусства Дики представил в 1969 году в статье под названием «Определяя искусство», опубликованной в «American Philosophical Quarterly». В соответствии с исправленным вариантом 1971 года он считает, что произведением искусства в классификационном смысле слова является произведение, которому определенное лицо или ряд лиц, действующих от имени общественного института (мира искусства), присудили статус кандидата для оценки (candidate for appreciation). В книге 1974 г. им было внесено дальнейшее изменение этого определения, ибо приведенное тут определение гласит, что «статус кандидата для оценки» присуждается не целому артефакту, а только определенному сочетанию аспектов этого артефакта. Например, в случае произведения живописи цвет оборотной стороны картины не предназначен для оценки.

Чтобы избежать недоразумений, Дики поясняет четыре следующих понятия, выступающих во второй части определения: 1) «действие от имени института», 2) «присваивание статуса», 3) «статус кандидата», 4) «оценка».

Два первых понятия взаимосвязаны. Образцовые примеры присваивания статуса от имени института автор находит вне мира искусства. Это и посвящение в рыцари, и присваивание статуса супруга от имени церкви или государства, и присваивание научной степени ученым советом от имени университета. Присваивание статуса произведения искусства происходит, по мнению Дики, аналогично, хотя и без формального церемониала. Достаточно поместить какое-нибудь произведение на выставку в

галерее, или музее искусств, или представить драму в театре. При этом для совершения этого акта достаточно одного лица, действующего от имени мира искусства и рассматривающего артефакт в качестве кандидата для оценки.

Присвоение статуса кандидата для оценки является при этом чем-то отличимым от просто представления для оценки: продавец сантехнических приспособлений может нам их предоставить для оценки, но не может присвоить им статус для оценки (= статус произведения искусства). Зато подобная деятельность Дюшана, который представил на художественную выставку обыкновенный писсуар, назвав его «Фонтан», была актом присваивания означенному предмету художественного статуса. В определении не случайно говорится о кандидате для оценки. Автору важно подчеркнуть факт, что произведение искусства в классификационном смысле не обязательно должно быть фактически оценено кем-либо. По мнению автора, много произведений искусств, которые никем не оценены, не теряют своего художественного статуса. Требование фактического оценивания привело бы к введению в определение ценностного аспекта.

Само понятие оценивания (appreciation) выступает в определении Дики без прилагательного «эстетическое», обыкновенно добавляемого в этом случае другими теоретиками. Дики, однако, считает, что ни один своеобразный способ эстетического оценивания не существует, так же как и не существует оригинальная эстетическая установка, которую он считает мифом, или эстетическое восприятие. Под оцениванием он понимает восприятие качества вещей, которые считаются ценными, понимая, естественно, что такое оценивание происходит не только в области искусства, но также и вне его.

Дики уверен, что он предложил такую концепцию искусства, которая, не отказываясь от определения этого понятия, посредством определения необходимых и достаточных условий, предлагает определение чисто описательное и настолько эластичное, что оно охватывает все произведения искусства, какие когда-либо существовали, существуют или будут существовать. При этом оно

учитывает наиболее смелые и спорные новшества современного искусства (Дюшан, Раушенберг, Уорхол и др.).

При этом он считает, что его определение является новым этапом в истории определения искусства. Первым этапом были, по его мнению, неудавшиеся попытки определения искусства, которые предпринимались на протяжении многих веков, тогда как второй этап составляли концепции пятидесятих годов XX века, провозглашавшие неопределяемость искусства.

Действительно ли определение Дики является чем-то вроде коперниковского переворота в философии искусства? По этому вопросу можно иметь вполне обоснованное сомнение. К достоинствам этой концепции можно отнести попытку преодоления субъективизма и натурализма путем использования при определении произведения искусства общественных критериев, а также стремление учитывать новаторские явления в новейшем искусстве. Не подлежит сомнению, что это смелая попытка, побуждающая к дискуссии и заслуживающая внимания. Однако в целом она не может быть признана удачной.

Определение начинается с утверждения, что произведение искусства является артефактом. Этот тезис настолько правильный, что он даже банален. Итак, он не заслуживал бы даже внимания, если бы не был нарушен самим автором.

Примером может быть выловленный из воды или найденный на пляже живописный кусок дерева, которому, из-за сходства со скульптурой, присваивается художественный статус, когда он в этом качестве экспонируется в доме или на выставке. Тогда это будет произведение искусства не в первоначальной парадигматичной версии классификационного смысла, а в производной (вторичной) версии этого значения. По мнению Дики, первое условие (когда произведение искусства есть не что иное, как артефакт) является в этом случае выполненным, т. к. тут имела место «артефактуализация» естественного предмета, преобразованного в артефакт. Однако это преобразование было совершено без употребления орудий, без введения каких-либо изменений в структуру предмета, а на основе присваивания статуса артефакта.

В такой ситуации можно испытывать вполне обоснованные сомнения, действительно ли необходимо первое условие Дики и нельзя ли суть его концепции свести к присваиванию статуса: статуса артефакта и статуса кандидата для оценки. Тем не менее именно концепция присваивания произвольному готовому предмету статуса кандидата для оценки вызывает наиболее принципиальные возражения и оговорки по отношению к институциональной теории Дики.

Можно сомневаться в том, является ли мир искусства достаточно институциональным, внутренне организованным, подвергнутым формальным нормам и построенным по иерархическим принципам, чтобы его можно было принять за институт, при этом не слишком расширяя значение этого понятия. Если это возражение правильное, то можно ли в связи с этим говорить о действии от имени мира искусства в том значении, в каком мы говорим, действуя от имени государства, церкви или мира науки?

В примерах, почерпнутых из других областей, таких как посвящение в рыцари, присваивание степени доктора или обряд бракосочетания, существует определенная процедура присваивания статуса, и могут это сделать только уполномоченные для этого лица. Действие присваивания статуса в этих случаях регулируется не только определенными правилами, но также и соответствующей компетентностью и полномочиями того, кто присваивает статус, а также через соблюдение определенных условий тем, кому присваивается этот статус.

В концепции же Дики произвольный член мира искусства может присвоить статус произведения искусства произвольному предмету. Итак, это действие целиком произвольное, ничем не регулируемое, не требующее никакого обоснования. Достаточно, что кто-либо, считающий себя принадлежащим к миру искусства, рассматривает какой-либо предмет в качестве кандидата для оценки, при этом им не обязательно должен быть художник, это может быть директор галереи, художественный критик или даже потребитель искусства. В таком случае, нужны ли вообще художники, если художественное творчество может быть сведено до действия присваивания статуса.

В своей концепции Дики очень хотел проявить исключительное уважение к людям искусства, обеспечить им неограниченную свободу художественных поисков, но в результате он понизил, собственно говоря, ранг творчества и статус художника. Остальные члены мира искусства имеют те же права и могут в принципе обойтись без художников. Художника может с успехом заменить шимпанзе Бетси из зоопарка в Балтиморе. Поэтому решающим фактором художественности живописной продукции является, по мнению Дики, то место, где выставлены картины. Будучи выставленными в зоологическом музее, творения Бетси не могут быть отнесены к произведениям искусства, но если бы они были перенесены и выставлены в Чикагском институте искусств, то тогда они достигают статуса произведения искусства. Можно ли принять такую интерпретацию?

Дики стремился избежать традиционного психологического субъективизма, однако он попал в сети даже более небезопасного институционального субъективизма. Трудно сориентироваться в том, полностью ли автор представляет себе некоторые теоретические и практические последствия своей теории. Если любые представители мира искусства имеют неограниченное право присваивания статуса произведения искусства, то, вероятно, они имеют и право лишения произведения искусства этого статуса. Таким образом, руководители художественных институтов играют главную роль. Возможны, однако, определенные конфликтные ситуации, когда, например, директор галереи присваивает художественный статус какому-то предмету, помещая его на выставку, а часть критиков или большинство потребителей лишают этот предмет художественного статуса. Возможна также и противоположная ситуация, когда директор музея выбрасывает из выставочных залов, к примеру, картины импрессионистов, и кубистов, приказывая закрыть их в подвале, потому что он считает, что они не заслуживают чести называться произведениями искусства, но, несмотря на это, значительная часть членов мира искусства считает их таковыми. Неужели Дики не осознает, что в мире искусства нет единомыслия, что этот мир связан с миром бизнеса, миром политики или религии и что поэтому в действительности



различные внехудожественные (иногда при этом переходящие и конъюнктурные) факторы могут детерминировать решения директоров, художественных руководителей и т. п.? Не привела ли автора задуманная им благородная терпимость и чистая описательность (отбрасывание аксиологических предпосылок и нормативизма) к полному крайнему релятивизму и художественному анархизму?

История искусства знает много примеров, когда, с одной стороны, статус произведения искусства получали разного рода псевдохудожественные изделия (например, политические и религиозные кичи), но, с другой стороны, некоторые очень ценные произведения искусства изначально не были предназначены для оценки в рамках мира искусства (например, в мире религии), хотя из-за этого они совсем не потеряли художественного статуса. Поэтому можно сомневаться, имеет ли такое существенное значение место представления этого произведения для оценки (в рамках мира искусства или вне его).

Трудно принять определение Дики, так как оно слишком широко охватывает предметы, художественный статус которых, по меньшей мере, является сомнительным. Живописный корень, не испытанный художественной обработкой, или исключительно красивый писсуар могут возбудить эстетическое восхищение и поэтому могут считаться эстетическими предметами (=прекрасными), но ведь не каждый эстетический предмет является произведением искусства. Факт представления этих предметов на художественной выставке не превращает их автоматически в произведения искусства. Прекрасный корень не может быть признан за произведение искусства, т. к. он не является даже артефактом. Так же и писсуар не является неповторимым произведением художника, а всего лишь серийным промышленным продуктом, и совершенно не ясно, хотел ли Дюшан, чтобы выбранный им писсуар считался произведением искусства. Это было без сомнения художественное событие, но каждое ли художественное событие должно быть признано за произведение искусства?

Конечно же, современная эстетика не может игнорировать экспериментов и новаций новейшего искусства. В своих размышлениях над искусством эстетики должны

найти место для художественного авангарда. Однако это не значит, что они должны или могут принимать все без тени сомнения, некритически, отказываясь от научных норм своей области знаний, принимая все, что готовы сделать или предложить художники теоретически или на практике. Творцы современного искусства имеют свои мотивы и глубокие основания, склоняющие их к неустанным поискам, которые иногда приводят к разрушению не только традиционного искусства, но даже и искусства вообще. Впрочем, некоторые из них отдают себе отчет в том, что совершают такое разрушение, поэтому они называют свое творчество антиискусством.

Упорное употребление традиционного понятия «произведение искусства» в случаях, в которых даже сами художники употребляют другие понятия, не является обоснованным. Не кажется ли более разумным употреблять по отношению к новым художественным явлениям новые понятия, такие как «художественная ситуация», «художественное событие», «художественный эксперимент», «художественное явление», «художественная идея»? При этом употребление новых понятий по отношению к новым явлениям не должно быть равнозначно желанию умаления этих явлений. Понятие «произведение искусства» трудно определить даже в рамках традиционного искусства. Попытки же втиснуть в это понятие любые явления антиискусства не могут быть успешными и никому не нужны.

Если согласиться с определением Дики, то в конфронтации с художественной действительностью оно окажется слишком узким. Во-первых, оно исключает из области искусства как ценные произведения, которые были лишены этого статуса членами мира искусства (например, картины, выброшенные из музея из-за внехудожественных факторов). Но, во-вторых, что, может быть, для Дики особенно неприятно, потому что разрушает его амбиции и надежды, так это то, что предлагаемая им концепция не охватывает всех новаций новейшего искусства (например, концептуализма). Некоторые из известных представителей художественного авангарда (Дюшан, Джон Кейдж, Штефан Кальтенбах и другие) совсем не желают, чтобы кто-нибудь оценивал эти произведения и предостерегают

от этого потребителей. Отсюда вытекает достаточно очевидный вывод, что они не только не присваивают своим произведениям статус кандидата для оценки, но более того: они не хотят, чтобы кто-либо это сделал. Дики же должен бы был из-за этого переживать, если бы он не ставил себе задачи охватить своим определением всю художественную продукцию. Несмотря на программный либерализм, а также на безграничную терпимость и добрую волю признания за произведение искусства всего, что предлагает новейший художественный авангард, представленная здесь концепция не оправдала надежд, возлагаемых на нее автором, разочаровывая нас в этом отношении.

Институциональная теория с самого начала возбуждала подлинный интерес и оживленные дискуссии. Статьи, посвященные этой теории, все еще появляются. Их опубликовано уже несколько десятков. Ни одна из книг из области философии искусства, опубликованных в восьмидесятые годы в англоязычных странах, не игнорирует концепцию Дики, которая уже включена в новейшие академические учебники по эстетике. Кроме Соединенных Штатов и Великобритании, наибольшую заинтересованность эта теория вызвала в скандинавских странах. Одним из свидетельств международного признания и популярности институциональной теории является антология под названием «Культура и искусство» («Culture & Art»), изданная Ларсом Отгардом-Могенсоном в Дании и в США в 1976 году. В этой книге, кроме четырех ранее напечатанных статей (две из которых написаны А. Данто и Дж. Дики), были опубликованы новые работы американских, британских, датских и шведских эстетиков, посвященные концепции «мира искусства» Артура Данто и институциональной теории Джорджа Дики.

Институциональная теория на этом первом этапе своего развития возбудила не только протесты, но также и интеллектуальные симпатии части теоретиков, которые признают, что они находились под влиянием Дики, или, что он указывал правильное направление поисков, хотя его собственные решения и предложения нельзя признать удовлетворительными. Несмотря на значительный резонанс и влияние этой теории, трудно найти ее последовательных

сторонников, кроме самого его создателя и главного выразителя. Вначале в глазах Дики, а также части интерпретаторов этой теории, вторым ее представителем считался А. Данто, который являл такое важное в этой теории понятие, как понятие «мир искусства». В статьях, опубликованных в семидесятых годах, а также в своей книге под названием «Преобразование банальности» («The Transfiguration of the Commonplace», 1981 г.) Данто предложил собственную концепцию, которая, несмотря на определенные, общие с теорией Дики пункты, существенным образом отличается от нее. Дело в том, что она является определенной версией познавательной теории искусства. Этот факт был отмечен Дики, который в своей новейшей книге отказывается от попыток признания Данто представителем институциональной теории и считает, что, несмотря на определенные совпадения, их многое разделяет, а не связывает.

Отличающуюся, хотя менее развитую версию институциональной теории искусства предложил молодой философ из Нью-Йорка Тимоти Бинкли. Он выразил свою концепцию, с одной стороны, в полемике с традиционной эстетикой, с другой — с определением Дики, в двух статьях. Первая из них под названием «Решения относительно искусства» была опубликована в упомянутой выше антологии Огарда-Могенсона, а другая статья — «Против эстетики» — была напечатана спустя год (1977 г.) в ежеквартальном журнале «The Journal of Aesthetics and Art Criticism».

Бинкли принимает главную идею институциональной теории, потому, что он считает, что о художественном статусе какого-нибудь произведения свидетельствуют не его возможные эстетические качества и ценности, а только его место в мире искусства, понимаемом как художественная практика. По Бинкли, место в мире искусства представляется единственной общей чертой разнородных произведений искусства. Никаких других общих черт, кроме этой, произведения искусства не имеют. Бинкли отбрасывает популярное мнение традиционной эстетики о том, что общими и специфическими чертами произведений искусства являются доступные для восприятия эстетические качества художественного произведения, или так называемые эстетические переживания. Эстетичность не является ни необходимым, ни достаточным

условием для достижения каким-нибудь человеческим продуктом статуса произведения искусства. Эстетические предметы существуют и вне искусства, а художественное произведение может, но не обязательно должно быть эстетическим предметом. С точки зрения Бинкли, художественное произведение не всегда вообще бывает предметом (концептуальное искусство), но при этом оно должно быть конкретным творением человека в рамках существующих художественных традиций каталогизации произведений искусства.

Продукт деятельности человека становится произведением искусства не тогда, когда ему какой-нибудь представитель искусства присваивает статус кандидата для оценки (как думал Дики), но тогда, когда он будет включен в существующие каталоги произведений искусства. «Произведение искусства является творением, конкретизированным в рамках художественной практики каталогизации». Это не определение понятия «произведение искусства», объясняет Бинкли, это, по его мнению, описание актуальной художественной практики. Дюпан через свои «редимэйдс» доказал, что в целях создания художественного произведения достаточно конкретизировать то, что является произведением искусства в рамках существующей или созданной новой художественной конвенции. Успех современной художественной практики зависит не от того, что кто-то является или не является художником («ведь художником может быть каждый», — утверждает Бинкли), но от того, сможет этот кто-то использовать существующую художественную конвенцию или создать новую.

«Быть художником — это значит использовать (или создавать) художественные традиции каталогизации произведения». Итак, произведением искусства может быть что угодно, что было, как таковое, каталогизировано. Естественно, способы каталогизации произведений искусства подлежат изменению. Одни существовали во времена Ренессанса, а другие в настоящее время, но сущность этой практики та же самая. Бинкли протестует против популярной традиции сведения искусства к сумме произведений искусств. По его мнению, вопрос «Что такое искусство?» не следует заменять вопросом «Что такое произведение искусства?»

Искусство понимается как определенная форма культурной деятельности, такой, как, например, философия или математика. Философию нельзя свести к сумме философских трактатов, хотя они и являются существенной составной частью философии. Точно так же и совокупность произведений искусства не исчерпывает искусства, не отражает его внутреннюю структуру. Понятие «произведение искусства» подчинено понятию «искусство»; произведения искусства обладают своим художественным статусом исключительно благодаря позиции, обеспеченной в рамках специфичной культурной деятельности, то есть художественной практики.

В своем либерализме по отношению к актуальной художественной практике Бинкли более радикален и последователен, чем Дики. В концепции Дики для концептуального искусства не было места, Бинкли же считает его искусством. Поэтому он полагает, что художественное произведение не всегда является предметом, а может быть также чем-то воображаемым и понимаемым. Он уверен, что философ искусства должен вести себя аналогично с философом науки или с философом законодательства. Это не философ решает, что является наукой или правом, философ может их только изучать. Это физики решают, что такое физика; это художники судят о том, чем является искусство.

Если какое-нибудь произведение создано кем-то или реализовано кем-то, признаваемым художником, или рассматривается как произведение искусства художественными критиками и институтами (галереи, музеи и т. п.), то философ искусства не может не признать эти факты, не может не признавать актуальную художественную практику.

В 1984 году Дж. Дики опубликовал книгу под названием «Круг искусства: теория искусства», в которой он предложил пересмотренную и исправленную версию институциональной теории. В этой книге он определял свое отношение к большинству важнейших обвинений и сомнений, которые возбудила предыдущая версия его теории. Часть критических замечаний он считает верными и исправляет свою концепцию; часть из них отбрасывает как неправильные; в некоторых случаях он старается

показать, что он был плохо понят. Однако Дики не считает, что кому-либо из его критиков удалось нарушить сущность институциональной теории. Поэтому целью введения корректив является не ревизия теории, но стремление придать ей более совершенную форму. По-прежнему ведущей мыслью этой теории остается непоколебимое убеждение в том, что художественный статус произведения определен его местом в институциональных рамках, в своеобразном культурном контексте мира искусства. *fin*

Первая корректива касается изменения взгляда на отношения между институциональной теорией и концепцией Артура Данто. Дики пришел к выводу, что сходство не так велико, как ему раньше казалось. Данто, безусловно, вдохновлял его введением понятия «мир искусства», а также своим проницательным анализом, касающимся визуальной неотличимости некоторых произведений искусства («редимэйдс» Дюшана и Уорхола) от внешне идентичных, чаще всего промышленных, изделий. Здесь Данто внес несомненный вклад в новейшую философию искусства, и его взгляды были приняты институциональной теорией. Однако его понимание мира искусства отличается от собственного понимания институциональной теории, для которой мир искусства является художественным институтом. Дики старается раскрыть внутреннюю структуру этого института и привести в своей концепции необходимые и достаточные атрибуты искусства. Тогда как Данто ограничивается приведением только необходимого атрибута искусства и приходит к ошибочному, по мнению Дики, выводу, что общая черта всех произведений искусства заключается в том, что каждое «говорит что-то», свидетельствует «о чем-то» (about something). Он склонен думать, что искусство является своеобразным языком, мир же искусства понимается им скорее как лингвистический, чем чисто художественный институт, в отличие от Дики.

Вторая поправка касается понимания артефакта. Дики признает, что ошибался, полагая, что можно присвоить статус артефакта природному предмету. Теперь он полагает, что артефактичность является необходимым условием для каждого произведения искусства. Так называемое концептуальное искусство лишено артефактов, и поэтому

оно не может быть признано искусством. Каждое произведение должно быть артефактом, по крайней мере, в минимальной степени созданным художником; конечно, это не означает, что оно целиком должно быть физическим предметом. Минимальный вклад художника служит необходимым условием, решающим вопрос о принадлежности к классу произведений искусства. «Фонтан» Дюшана является одним из пограничных примеров. Впрочем, это двойной артефакт, так как это артефакт мира искусства, сделанный из артефакта промышленности. В этом случае Дики, полемизируя с Бинкли, доказывает, что «редимэйд» Дюшана и предложения концептуального искусства не могут рассматриваться одинаково. Дюшан использовал необычный художественный медиум, а именно, воспользовался готовым промышленным продуктом. Но он остался верен вечной художественной традиции, которой является работа художника с медиумом. Работа с медиумом всегда находилась в центре художественного творчества и обучение художественному мастерству всегда основывалось на приобретении знаний и умений, касающихся работы с медиумом. В то же время сторонники концептуального искусства вообще отказываются от какого бы то ни было медиума.

Дики полагает, что в качестве медиума может быть использовано не только какое-либо изделие человека, но также и природный предмет. Примером снова может послужить живописный кусок дерева, плывущий по воде. Дики считает, что если кто-то, ознакомленный с миром искусства и его законами (им не обязательно должен быть художник. — Б. Д.), будет экспонировать этот кусок дерева так же, как выставляют картины и скульптуры (например, повесит его дома на стене), то этот предмет, также как и писсуар Дюшана, будет использован в качестве художественного медиума. Употребление природного предмета в качестве художественного медиума приводит к тому, что он включается в контекст мира искусства и тем самым становится частью более сложного предмета, каким является артефакт мира искусства. Этот же самый кусок дерева, не повешенный на стене, вне художественного контекста не(станет, по мнению Дики,



артефактом. Из его рассуждений, к сожалению, не ясно, в чем состоит разница этих двух случаев и почему в первом случае можно говорить о художественном контексте, во втором же — нельзя. В случае с «редимэйдами» все решала личность художника и место экспозиции. Здесь же мы имеем другую ситуацию, потому что кусок дерева был выставлен не в галерее, а в доме, и вое не художником, а кем-то хорошо знающим мир искусства. Поэтому можно сомневаться, последователен ли Дики в трактовке артефакта как необходимого условия достижения статуса произведения искусства.

Третья корректировка касается понимания институциональной природы мира искусства. Дики признает, что прав был М. С. Бердсли, который критиковал его за пользование при характеристике институциональности искусства слишком формальным языком. Из этого вытекало понимание «института» в таком узком смысле этого слова, как, например, «Дженерал Моторс», киностудия «Коламбия Пикчерс» или католический костел. На самом же деле, искусство — это «институт» в широком значении этого слова, понимаемом как культурная практика, а именно, как «практика создания и потребления искусства». Очень важным элементом этого института являются (мысли) художников, касающиеся искусства как такового. Они составляют существенный элемент ближайшего контекста художественной деятельности. Художник может порвать контакт со многими общественными институтами, но не может изолироваться от института, которым является само искусство, мир искусства. Институциональная теория старается раскрыть и описать институциональную структуру художественной деятельности. В отличие от эссенциалистских концепций искусства, эта теория не утверждает, что существует какая-то вечная неизменяемая сущность искусства, так как она старается принять во внимание изменяемость мира искусства и его законов.

Четвертая корректива касается отказа от концепции присваивания статуса кандидата для оценки, равнозначного присваиванию художественного статуса. Большинство критиков теории Дики (периода 1971—1974 гг.)

отмечали в качестве ее самого слабого пункта именно концепцию присваивания статуса произведения искусства. Дики признал правильность этой критики и в своей последней книге подчеркнул, что художественный статус не присваивается артефакту, но достигается этим артефактом, благодаря проявленным художественным умением пользоваться соответствующими для данной области искусства художественными методами.

Раскрытие необходимых и достаточных условий художественной деятельности невозможно без раскрытия правил, управляющих художественной практикой. По мнению Дики, два правила здесь универсальны и неопровержимы. Если кто-то хочет создать произведение искусства, то он должен: 1) создать артефакт; 2) представить свое произведение публике мира искусства. Соблюдение этих правил является исполнением достаточных условий для создания произведений искусства.

В своих предыдущих характеристиках мира искусства Дики концентрировался прежде всего на произведении искусства, на роли художника, а также на роли отдельных художественных институтов. На сей раз он подчеркивает, что художник всегда творит для публики, которая играет важную роль в мире искусства. Самые узкие рамки функционирования искусства составляет «репрезентативная группа», складывающаяся из художника и публики. Как художник, так и публика должны иметь определенные компетенции и соблюдать два основных условия. Художник должен сознавать, что то, что он создает для публики, является искусством, а также он должен овладеть разнородной техникой, которой он будет пользоваться в целях создания произведения искусства определенного вида. Аналогичные, хотя и не идентичные условия должен выполнять представитель публики. Во-первых, он должен сознавать, что то, что ему представляют, является искусством. Во-вторых, он должен обладать различными способностями и видами впечатлительности, которые позволяют ему понять произведения данного вида искусства. Также он должен иметь знания о конвенциях, обязательных для данной области искусства. Существует целый ряд конвенций, касающихся создания,

представления и потребления художественного произведения, обязательных в рамках всего искусства или только в его отдельных областях, например, только в театре.

Последняя, пятая поправка касается самого определения. Дики на этот раз отказывается от одного определения произведения искусства в пользу пяти, связанных друг с другом определений основных понятий, характеризующих, по его убеждению, мир искусства. Он высказывает свое мнение по отношению к критическим обвинениям его в том, что совершает логический круг в определении. В связи с этим он высказывает замечания о философских определениях, а также о их роли в теории.

Дики не оспаривает правильности упрека о логическом круге в определении, но он считает, что заключенный в его определении круг был такой большой, что он заключал достаточно много информации о мире искусства. Философские определения таких понятий, как «произведение искусства», должны, по его мнению, сыграть иную роль, чем словарные определения, в которых значение неизвестного понятия определено при помощи слов. Ведь почти каждый, не исключая даже детей, в принципе знает, что такое искусство, и может отличить произведение искусства от предметов другого рода. Поэтому задачей философского определения является более полное выяснение, а также более точное и ясное определение того, с чем мы уже знакомы, но недостаточно ясно видим, т. е. природу этого явления. Природа искусства может быть, как он полагает, лучше охарактеризована при помощи определения пяти тесно связанных друг с другом понятий: «художник», «произведение искусства», «публика», «мир искусства», а также «система мира искусства». Эти определения таковы.

«Художник» — это личность, которая разумно участвует в создании произведения искусства. Проблема понимания здесь является важным условием для отличия, например, режиссера или актера от театрального столяра. Понимание при этом должно касаться как основной идеи, чем является искусство, так и медиумов и техник, которыми пользуется художник в данной области искусства.

«Произведение искусства» — это своеобразный артефакт, созданный для представления публике мира искусства.

«Публика» — это собрание индивидов, подготовленных в определенной степени для понимания предмета, который им представляют.

«Система мира искусства» — это ближайшие рамки представления произведения художником публике мира искусства (мир музыки, театра, литературы).

И, наконец, «мир искусства» — это совокупность всех систем искусства. Совокупность же четырех элементов составляет структуру мира искусства. Каждый из них обуславливает остальные и не может быть без них понят.

Не подлежит сомнению, что новейшая версия институциональной концепции искусства Дж. Дики представляет собой лучший вариант этой теории, чем предыдущие предложения этого же автора. Но можно ли, однако, ее считать полностью удовлетворяющей?

В этом вопросе возникают обоснованные сомнения. Если даже считать, что институциональная теория описывает современную художественную практику в западных странах, то трудно будет обосновать взгляд, что она дает исчерпывающую характеристику искусства и полностью выявляет ее специфику. Кому, кроме самих философов искусства, может быть нужна такая теория и такое чисто классификационное определение, подытоживающее ее? Кому могли бы быть нужны такие определения, которые в действительности совсем не помогают отличить произведение искусства от внехудожественных творений? Большинство художников не нуждаются ни в каких определениях искусства, предлагаемых теоретиками, так как часть из них пользуется собственными определениями. Критикам такое общее понятие искусства тоже не нужно, ибо они по природе своей профессии вынуждены пользоваться оценивающими понятиями. Потребители искусства нуждаются в указаниях и критериях, которые позволили бы им ориентироваться в гуще сложных явлений современного искусства и отличить художественное творение от псевдохудожественного или внехудожественного. Но их потребности тоже не будут удовлетворены институциональной теорией, т. к. эта теория упускает из виду очень существенную для размышления по поводу искусства специфику потребностей, удовлетворяемых искусством.

Не рассматривая проблему потребностей творцов и потребителей, мы не в состоянии понять природу искусства, его небывалую прочность и важную роль, которую оно играет в жизни личности и в истории человечества. Можно ли дать полную и четкую характеристику искусству, не учитывая проблематику его ценностей? Может ли эстетика позволить себе игнорировать эти вопросы, являясь одной из аксиологических дисциплин?

Главная идея институциональной теории, вероятно, может быть сведена к тезису, гласящему, что произведение искусства — это такой предмет, который в данном обществе считается произведением искусства. Это не очень оригинальная мысль, но она правильная и может правиться социологам искусства. Эта идея, к сожалению, нашла очень абстрактное и слишком общее воплощение в концепциях Дики и Бинкли. Такая концепция может служить только рабочей формулой, представляющей исходный пункт для исследований, которые могли бы заполнить эту абстрактную формулу конкретным общественно-историческим содержанием. С социологической, исторической и эстетической точек зрения значительно более интересными были бы попытки ответить на вопросы: какие предметы и почему считаются произведениями искусства в данной культуре, в отдельный исторический период и в определенной общественной группе? Отвечая на эти вопросы, мы не должны отвлекаться от качественных и структурных свойств предметов, считающихся произведениями искусства, а в какой-то мере также от своеобразия переживаний, вызываемых этими предметами. Если мы даже признаем социологические критерии как самые важные в художественном институте, то мы не можем считать их единственно важными.

Общественные факторы в последней инстанции решают вопросы о том, считаются ли какие-то формальные структуры художественно-ценными в культуре данного типа или в данный исторический период. Общественно-культурные факторы (конвенции, мода и т. п.) свидетельствуют только о том, что определенный тип переживаний, связанных с восприятием художественных предметов, считается специфически художественным (эстетическим),

а определенные способы восприятия произведений искусства и реагирования на них выделяются в качестве характерных или обязательных для определенной эпохи и культуры. Но, однако, не подлежит сомнению, что достижение статуса произведения искусства всегда было в какой-то мере обусловлено определенными качественными и структурными свойствами предмета, который этот статус получил. Поэтому концепция произведения искусства не может игнорировать качественные и структурные свойства предмета, относящегося в данном обществе к произведениям искусства. Философия искусства не должна упускать из виду проблематику переживаний, возбуждаемых художественным произведением, и особенностей психологических механизмов, функционирующих в процессе восприятия произведения. Не обращая внимания на особенности этих механизмов, в некоторых случаях трудно отличить художественные аспекты произведения искусства от его внехудожественных аспектов (например, религиозных или утилитарных).

Институциональная теория программно игнорирует анализируемую выше проблематику, что является одной из существенных причин ее ненадежности. Второй основной причиной слабости этой концепции был отказ от прав эстетики на селекцию и оценивание художественных явлений. Отход от аксиологического характера эстетики может оказаться для нее таким же деструктивным, как и занятие противоположной позиции — крайнего нормативизма. Позиция абсолютного подчинения по отношению к художественным явлениям, присущая некоторым представителям современной эстетики, не приносит лучших результатов, чем позиция высокомерия и самоуверенности, которая была присуща старой эстетике.

## ДЖОРДЖ ДИКИ

### ОПРЕДЕЛЯЯ ИСКУССТВО<sup>1</sup>

Еще не так давно считалось, что выражение «произведение искусства» не может быть определено, и Моррис Вейц [1] даже доказывал, что быть артефактом не является необходимым условием для существования произведения искусства. Однако совсем недавно Джозеф Марголис предложил определение [2], а Морис Мандельбаум дал пробные наброски дефиниции искусства [3].

Я не буду повторять хорошо известный аргумент Вейца, взгляды которого, если объяснить их вкратце, заключаются в том, что искусство не может быть определено, а изложу его основные выводы и дам комментарии к одному из его аргументов.

Также я не буду повторять аргументы Марголиса или Мандельбаума, но я должен отметить: 1) что они согласны с тем, что артефактность — необходимое условие искусства; 2) что Мандельбаум указывает на значимость «*невывставленных напоказ*» (non-exhibited) характеристик искусства для его дефиниции.

Основной вывод Вейца состоит в том, что не существует необходимых и достаточных условий для определения

<sup>1</sup> George Dickie. Defining Art // American Philosophical Quarterly. Vol. 6. № 3 (July, 1969).

общего понятия «искусство» так же, как и для более частных, таких как «роман», «трагедия», «живопись» и других. Все они оказываются открытыми понятиями, имеющими «семейные сходства».

Вейц отвергает артефактность как необходимое условие искусства, поскольку мы иногда делаем такие утверждения: «Этот кусок дерева, извлеченный из воды (driftwood), — прекрасный пример скульптуры»[4]. Действительно, мы иногда говорим так о природных объектах, но из этого ничего не следует. Вейц ошибается, поскольку он использует пример с деревом как дескриптивное утверждение, а пример таковым не является. Сам Вейц весьма точно делает различие между оценочным и описательным употреблением термина «произведение искусства»[5], и если иметь в виду это разделение, то можно увидеть, что пример с деревом демонстрирует его оценку. Но, конечно же, когда ставится вопрос о том, может ли быть определено «искусство», то имеется в виду описательное значение термина «произведение искусства». Я сторонник того, что [описательное использование термина «произведение искусства» необходимо для указания, что вещь принадлежит к определенной категории артефактов. Кстати, оценочное значение может быть применимо к артефакту так же, как и к тому, что артефактом не является, например, когда мы говорим: «Эта картина — произведение искусства». Такие ремарки не должны рассматриваться как тавтологии.

Перед тем, как продолжить обсуждать второе условие определения дескриптивного значения термина «искусство», будет полезно отметить родовое понятие (generic concept) разнообразных видов, которые подпадают под него. Может быть так, что все или некоторые из видовых понятий (subconcepts), такие как «роман», «трагедия», «гонимое искусство», «скульптура», «живопись» и другие, не будут достаточными и необходимыми условиями для их применения в качестве видовых понятий, но, тем не менее, понятие «произведение искусства», которое является родовым для всех видов, может быть определено. Например, может и не быть каких-либо характеристик, присущих всем траге-



диям, благодаря которым можно было бы отличить их от комедий, сатир, хэппенингов и тому подобного в сфере искусства. Даже если это было бы так, согласно предшествующим рассуждениям, трагедии и все остальные произведения искусства имели бы по крайней мере одну общую характеристику, а именно — артефактность. Возможно, артефактность и еще несколько особенностей произведений искусства отличают их от неискусства. Если все или некоторые из видовых понятий искусства не могут быть определены, а, как я считаю в этом случае, искусство все же определимо, то Вейц частично прав.

Одного предположения, что артефактность — родовой признак искусства, — пока недостаточно. Вторым условием будет общественное свойство искусства (social property of art). Далее, это общественное свойство будет, в терминологии Мандельбаума, «невывыставленным напоказ», реляционным свойством (relational property).

В. Кенник заявляет, что такой подход к определению искусства ничего не дает. Исходя из фактов, что древние египтяне скрывали картины и скульптуры в гробницах, он приходит к выводу, что «попытка определить искусство в терминах, предполагающих действия в отношении определенных объектов, так же обречена на неудачу, как и все остальные» [6].

Но, в связи с аргументом Кенника, возникает несколько трудностей. Во-первых, из того факта, что египтяне скрывали картины и скульптуры в гробницах, вовсе не следует, что они смотрели на них иначе, чем мы. Действительно, они могли оставлять их с умершими из-за их ценности, или из-за того, что они принадлежали умершему, или по каким-то иным причинам. Исследования египетской культуры не доказывают, что была настолько большая разница между их пониманием искусства и нашим, что общая дефиниция невозможна. Во-вторых, не нужно предполагать, что мы и древние египтяне (или какая-либо другая общность) разделяли общее понимание искусства. Я был бы счастлив, если было бы возможно точно определить необходимые и достаточные условия того понятия искусства, которое есть

у нас — современных американцев западных штатов (хотя определение «нас» несколько условно) — с тех пор, как в XVIII веке (или около того) оформилась система искусств. Кенник не отрицает, что мы можем выделить отличительные свойства искусства, рассматривая то, «что мы делаем с определенными объектами», то есть «произведениями искусства». Но, конечно же, нет гарантии, что некоторые из данных вещей, которые мы или древние египтяне, возможно, могли делать, прольют свет на понятие искусства. Не всякое *действие* откроет то, что требуется.

Здесь полезно обратиться к плодотворной статье Артура Данто «Мир искусства»[7]. В своих рассуждениях о «Мишени» (Brillo Carton) Уорхола и о «Кровати» (Bed) Раушенберга он пишет: «Искусство нуждается в чем-то таком, что глаз не может обнаружить, — в атмосфере художественной теории, в знании истории искусства, то есть в художественном мире»[8]. То, что глаз не может заметить, — это сложная «невыставленная напоказ» характеристика артефактов, о которых идет речь. «Атмосфера», о которой говорит Данто, неуловима, но имеет субстанциальное содержание. Возможно, это содержание может быть схвачено в определении. Вначале я сформулирую определение, затем попытаюсь защитить его.

*Произведение искусства в дескриптивном смысле — это 1) артефакт, 2) которому какое-либо общество или социальная группа (sub-group of a society) присвоили статус кандидата для оценки (has conferred the status of candidate for appreciation).*

Определение указывает на необходимость присвоения статуса кандидата для оценки, но ничего не говорится о действительном оценивании, и это оставляет открытой возможность существования произведений искусства, которые по какой-то причине не оценены. Кроме того, не каждый аспект произведения включен в состав кандидатов для оценки, например, цвет задней поверхности картины не является обычно объектом оценки. Проблему того, *какие* аспекты произведения искусства входят в состав кандидатов для оценки, я осветил в других работах [9].

Но как именно присваивается статус кандидата для оценки? Размещение артефакта в художественном музее, представление в театре и тому подобное — верные знаки того, что статус *был присужден*. Но многие произведения искусства никогда не достигают стен музеев, а некоторые из них никогда и никем не смотрелись, кроме самого художника. Поэтому статус должен присваиваться отдельным человеком, трактующим артефакт в качестве кандидата для оценки, обычно самим художником, хотя не всегда, поскольку кто-нибудь мог бы создать артефакт, не рассматривая его как кандидата, а статус мог бы быть присвоен кем-либо другим или другими. Но может ли статус быть присвоен так легко? Мы связываем статус с церемонией, например — свадебная церемония и статус состоящих в браке. Однако церемония — не единственный способ быть состоящим в браке; согласно некоторым юрисдикциям, статус состоящих в гражданском браке достигается без церемонии. То, что мне хотелось бы предложить, состоит вот в чем. Подобно тому, как двое людей достигают статуса состоящих в гражданском браке внутри системы законов, артефакт может получить статус кандидата для оценки внутри системы, которую Данто назвал «художественный мир».

Множество вопросов, возникающих вокруг понятия статуса кандидата для оценки и, возможно, предмет рассмотрения в целом лучше всего прояснятся, если сформулировать их и попытаться ответить на них. Вероятно, первый вопрос такой: «О каком *виде* оценки идет речь?». Несомненно, определение кажется наводящим на мысль, что это особый вид *эстетической* оценки. Оценка не является решающей, но что-то должно было бы говорить о том, что она подготавливает способ достижения решающего момента. Тот вид оценки, который я имею в виду, — просто видовая характеристика наших переживаний (*experiences*) от картин, стихов, романов и тому подобного. Эта ремарка кажется ввергающей дефиницию в тавтологию, но это не так, поскольку «произведение искусства» (определяемый термин) не появляется при объяснении оценки, а появляются только видовые понятия. Другая очевидная

проблема состоит в том, что произведения искусства так резко отличаются одно от другого, например, комедии от трагедий, что кажется маловероятна какая-нибудь общность оценочной характеристики нашего переживания одного вида произведения и оценочной характеристики другого вида произведения. Но картины, стихи, пьесы — это *объекты* нашей оценки, и тот факт, что объекты имеют значительное различие, не означает, что различаются разнообразные оценки. Действительно, если мы подразумеваем под «оценкой» нечто, возникающее «при переживании качеств предмета, которые некто находит достойными и ценными», то проблемы, связанной с подобием различных оценок не существует.

Теперь понятно, что оценка не будет служить для извлечения подгруппы произведений искусства из группы артефактов, — она слишком широка. Многие артефакты, которые с очевидностью не являются произведениями искусства, оцениваются. Для того, чтобы извлечь группу произведений искусства, нужно делать большой акцент на присвоении статуса кандидата, нежели чем на саму оценку. Когда, например, продавец сантехнического оборудования размещает свои товары для нас, он выставляет их для того, чтобы мы их хорошо оценили, но это представление не есть присвоение статуса кандидата, а просто размещение их перед нами. Но в чем разница между «размещением перед» и «присвоением статуса кандидата»? Различие аналогично различию между моим высказыванием «Я объявляю этого человека кандидатом в члены городского совета» и заявлением избирательной комиссии, произносящей ту же фразу во время исполнения им его официальной обязанности. Когда я произношу сентенцию, она не имеет никакого эффекта, поскольку я не облечен властью в данном отношении. Конечно, аналогия не совершенна — способы действия власти в политико-правовом мире достаточно полно определены и находятся в единстве с законом, тогда как черты власти (или чего-либо, напоминающего власть) в художественном мире нигде не применимы в жизни. Художественный мир делает свое дело на уровне обычной практики. Тем

не менее, это *есть* практика, и она определяет общественные институты. Возвращаясь к «сантехнике»: размещение товаров продавцом отличается от внешне похожего действия М. Дюшана, когда он представляет унитаз, названный им «Фонтан», на известной ныне художественной выставке. Суть в том, что действие Дюшана имело место в определенном институциональном оформлении, в чем и состоит все различие. Наш продавец сантехнического оборудования мог бы сделать то, что сделал Дюшан, то есть превратить унитаз в произведение искусства, но он, вероятно, не сделает этого, поскольку такие причудливые идеи могут прийти в голову только художникам, обладающим своеобразным чувством юмора. Когда я говорю, что «Фонтан» — это произведение искусства, я не утверждаю, что оно хорошее. Но, делая это последнее замечание, я также не намекаю, что оно плохое.

«Редимэйдс» Дюшана порождают вопрос: «Если унитазы, лопаты для разгребания снега, вешалки для шляп могут стать произведениями искусства, то почему природные объекты, такие как кусок дерева, не могут ими стать?» Конечно же, кусок дерева и другие природные объекты могут стать произведениями искусства, даже если что-то одно из многого будет проделано с ними. Одно из действий — подобрать их, принести домой и повесить на стену. Другое средство достижения цели — подобрать их и разместить на выставке (кстати, предполагая, что высказывание Вейца о древесине относится к лежащему на берегу куску дерева, которого не касалась рука человека). Это значит, что природные объекты, которые становятся произведениями искусства, приобретают свою артефактность (становятся артефактуализированными) в тот самый момент, когда им присваивается статус кандидата для оценки. Но, возможно, подобная вещь обычно происходит с картинами, стихами и т. п.; они начинают существовать как артефакты в то самое время, когда им присваивается статус кандидата для оценки. (Конечно же, существование чего-либо как артефакта и существование чего-либо как кандидата для оценки — не одно и то же, это два

разных свойства одной вещи, которые могут быть приобретены в одно и то же время.) Отчасти более сложным случаем был бы артефакт из первобытной культуры, где он играл роль в религиозной системе, но не имел художественной функции в том смысле, который представлен в этой статье. Такой артефакт мог бы в нашей культуре стать произведением искусства подобным же способом, каким мог бы стать и кусок дерева. Однако такой культовый объект, который становится произведением искусства, мог бы быть артефактом в двух смыслах, тогда как кусок дерева только в одном. (Я не утверждаю, что нечто не может быть культовым объектом и произведением искусства одновременно, в нашей собственной культуре существует множество примеров, доказывающих обратное.)

Вопрос, который часто возникает в связи со спорами о понятии искусства, — «Как относиться к картинам, сделанным такой особой, как шимпанзе Бетси из зоопарка в Балтиморе?» Это целиком зависит от того, что было сделано с картинами. (Отмечу, что я без колебаний называю их картинами, хотя я не уверен в том, что они имеют статус произведений искусства.) Например, в Музее естественной истории в Чикаго недавно было выставлено несколько картин шимпанзе. В этом случае мы должны сказать, что эти картины не являются произведениями искусства. Однако, если бы они были выставлены на несколько миль дальше — в Чикагском институте искусств, они могли бы быть произведениями искусства. (Если бы, скажем так, директор художественного музея ударился в крайности.) Все зависит от институционального оформления (institutional setting).

В заключение, возможно, стоит рассмотреть, как определение, предложенное в этой работе, отличается от некоторых традиционных определений.

(1) Это не попытка тайно привнести концепцию хорошего искусства в дефиницию искусства.

(2) Оно не «перегружено» (если использовать термин Марголиса) так, как одна из цитат Марголиса, представляющая собой ужасный пример этого: «Искус-

ство — это человеческая деятельность, которая исследует и таким образом создает новую реальность суперрациональным, воображаемым способом и представляет ее символически и метафорически как микрокосмическое целое, изображающее макрокосмическое целое» [10].

(3) Оно не содержит ничего, что связывало бы его обязательством с какой-либо метафизической или внеэмпирической теорией, так как противоречит, к примеру, той точке зрения, что искусство — нечто нереальное.

(4) Оно достаточно широко для того, чтобы вещи, обычно принимаемые за искусство, могли бы подпадать под это определение без чрезмерных натяжек, так как, например, противоречит определению через подражание, которое прилагает значительное усилие в попытке показать, что каждое произведение искусства — подражание чему-либо.

(5) Оно берет в расчет (или хотя бы пытается сделать это) реальные практики художественного мира в прошлом и настоящем.

Теперь то, что я говорил, может звучать так: «Произведение искусства есть объект, о котором некто сказал: „Я нарекаю (christen) этот объект произведением искусства” [11]». И я думаю, что это скорее всего так и есть. Так что любой может сделать произведением искусства свиное ухо, но, конечно, это не означает, что получится шелковый кошелек.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Моррис Вейд. Роль теории в эстетике (*Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 15 (1956); Поль Зифф. Задача определения произведения искусства (перепечатано в «*Aesthetics and the Philosophy of Criticism*». New York, 1963; Вильям Кенник. Основана ли традиционная эстетика на ошибке. *Mind*, vol. 67, 1958.

2. *The Language of Art and Art Criticism*. Detroit, 1956. P. 37—47. Определение Марголиса неудовлетворительно, однако смотрите рецензию Эндрю Харрисона в «*Philosophical Books*», Vol. 7 (1966), p. 18.

3. Морис Мандельбаум. Семейные сходства и обобщение, касающееся искусства. (American Philosophical Quarterly. Vol. 2 (1965). P. 219—228).

4. Op. cit, p. 57.

5. Ibid. P. 56.

6. W. Kennick. Does Traditional Aesthetics Rest Upon a Mistake? P. 330.

7. The Journal of Philosophy. Vol. 61 (1964). P. 580.

8. Ibid. P. 580.

9. В моей работе «Искусство в узком и широком понимании» (American Philosophical Quarterly, Vol. 5. P. 71—77), где я анализирую понятие *эстетического объекта*. Предмет настоящей работы — понятие искусства, которое, хотя и относится к понятию эстетического объекта, отлично от него.

10. The Language of Art and Art Criticism. Detroit, 1965. P. 44.

11. Цит. по: Erick Kahler. What is Art? Problems in Aesthetics, New York, 1959.



ТЕД КОЭН

## ВОЗМОЖНОСТЬ ИСКУССТВА: ЗАМЕЧАНИЯ К ПРЕДЛОЖЕНИЯМ ДИКИ<sup>1</sup>

Среди нынешних попыток ответить на вопрос «Что такое искусство?» наиболее здравая — статья Джорджа Дики «Определяя искусство» [1]. Как и большинство лучших работ Дики, она вкратце и прямо доводит до сознания то, что другие философы сделали неясным. В то же время, я считаю, что он попытался сделать вещи гораздо более простыми, чем они могут быть. Вот какое определение дает Дики: *«Произведение искусства в дескриптивном смысле — это 1) артефакт, 2) которому какое-либо общество или социальная группа присвоили статус кандидата для оценки»*.

Это определение дано в начале работы Дики, остальная же часть ее представляет собой объяснение и доказательство этого положения. Вместо того, чтобы резюмировать все сказанное Дики, я в ходе моей критики буду цитировать относящиеся к делу мысли. Однако в самом начале было бы полезно отметить три особенности тезиса Дики.

---

<sup>1</sup> Ted Cohen. The Possibility of Art: remarks on a proposal by Dickie // Philosophical Review. Vol. LXXXII, № 1 (January, 1973). Статья переведена с незначительными сокращениями. — Прим. ред.

1. До некоторой степени разнообразная история способов определения искусства обычно выглядит как перечисление создающих искусство свойств. Эти свойства, несмотря на их тонкость и реляционность, понимались как такие свойства, которые может заметить человеческий глаз. Определения, основывающиеся на таких свойствах, как представляется, были дискредитированы, если не более ранними примерами, то напором проблематичных случаев и контрпримеров из искусства XX века. Каждое определение (например: «Искусство — это подражание, или экспрессия, или значимая форма, или символическое чувство»), как кажется, сразу же идет ко дну, поскольку очевидно, что многие художественные произведения не соответствуют строго необходимому свойству, либо определение теряет значимость, поскольку то свойство, на которое оно указывает, не может быть видимым и допускается к существованию только тогда, когда объекты существуют как произведения искусства. Задачей Дики с самого начала было точное определение особенности, которая не может быть найдена при осмотре предлагаемых произведений искусства. Он говорит: «То, что глаз не может заметить, есть сложная невыявленная характеристика артефактов, о которых идет речь». Идея в том, что свойство, необходимое в качестве второго условия дефиниции произведения искусства, есть, как его называет Дики, общественное свойство, невыявленный статус, который достигим внутри определенного института.

2. Начиная с XVIII века, существовало множество определений искусства в терминах, схожих с термином «оценка» (appreciation). Концепции оценки изменялись, параллельно изменялась и стратегия определения. Обычно устанавливают несколько минимальных требований, например, что предмет существует как артефакт, а затем признается, что оценка предмета — необходимое и важное условие существования его как предмета искусства. Принципиальные усовершенствования состояли в создании более тонких условий, требующих того, чтобы предмет имел возможность оцениваться, предназначался для оценки или был бы оценен. Второго условия Дики почти достаточно для того, чтобы преобразовать характер этого вида определения. Все проблемы, связанные с фактической оценкой, отбрасыва-

ются! Единственное, что требуется, так это то, чтобы предмет был кандидатом для оценки, а фактическая оценка не является ни необходимой, ни достаточной.)

2 Дики соглашается с М. Вейцем по вопросу разделения двух смыслов или, как он сам говорит, употреблений термина «произведение искусства», оценочного и дескриптивного. Таково первоначальное разграничение в определении. Дики интересуется выражение «произведение искусства» исключительно в дескриптивном смысле, и он совсем мало говорит о его оценочном значении. Он использует оценочное значение для правильности утверждений, вроде «Этот кусок дерева — произведение искусства», что мешает им быть контрпримером требования о том, чтобы произведения искусства были артефактами. Дики считает, что дескриптивный и оценочный смысл различны хотя бы потому, что артефакты, как и не-артефакты, могут быть произведениями искусства в оценочном смысле, в то время как только артефакты могут быть произведениями искусства в дескриптивном смысле. Таким образом, факт существования произведения искусства в одном смысле не является необходимым и достаточным для его существования в другом смысле. Более того, произведения искусства в дескриптивном смысле не обязательно должны быть произведениями искусства в оценочном смысле.)

Третья особенность определения не столь нова, как остальные. Я упоминаю это, поскольку, ближе к завершению моей критики, я буду утверждать, что решение Дики не допустить существования в определении всего, что он считает достоинством, делает его концепцию искусства слишком слабой.

Определение неудовлетворительно как формально, так и содержательно из-за ущербности второго условия. Несмотря на заботливую отсылку к кандидатуре для оценки, а не к самой оценке, нам должны сказать что-нибудь об оценке, достаточное хотя бы для того, чтобы придать содержательность понятию кандидатуры. Существенно то, что Дики говорит об оценке достаточно убедительно, хотя слишком обобщенно; формально ему не хватает измерения, без которого нельзя точно отличить искусство от всего остального.

### Что такое оценка?

Дики прежде всего говорит, что тот вид оценки, который он имеет в виду, есть «просто видовая характеристика наших переживаний картин, стихов, романов и тому подобного». Можно задуматься, существует ли такая разновидность оценки, и я полагаю, что не существует. Как мне кажется, будет преувеличением предполагать, что это разновидность наших переживаний, скажем, Рембрандта, Сезанна, Поллока, Олитски и «подобных». Но Дики считает, что речь идет о большем. «Действительно, если мы подразумеваем под “оценкой” нечто, возникающее “при переживании качеств предмета, которые некто находит достойными и ценными”, то проблемы, связанной с подобием различных оценок, не существует».

Предложение такого рода не срабатывает в одном случае, о котором Дики говорит достаточно много, то есть в случае с Дюпаном. Дики, не колеблясь, называет «Фонтан» Дюпана произведением искусства, и я считаю, что он уверен в субстанциальном значении своего определения настолько, что легко применяет его к таким вещам, как произведения дадаистов. Но так ли это на самом деле? Я согласен с тем, что как бы художники-дадаисты ни думали, их творения были не просто созданием неискусства. Это было, однако, создание чего-то *другого*. В понимании этого я склоняюсь к мнению Майкла Фрида, который сказал: «Ситуация была усложнена далее сначала дадаистами, а в последние десятилетия — представителями неодадаизма, такими как Кейдж, Джонс, Раушенберг, сделавшими предметом спора достаточно сомнительное понятие “произведение искусства”». Но было бы ошибкой считать, что дадаизм, одно из самых изысканных направлений, является чем-то противоположным искусству. Скорее, дадаизм противостоит понятию *ценности и качества* в искусстве и в этом смысле представляет собой реакцию против беспрецедентных требований модернистской живописи по отношению к ее создателям. (Я полагаю, что Дюпан был неудачным модернистом, точнее, неудачным кубистом до того, как он начал делать свои забавные изобретения, благодаря которым он широко известен.) Но есть поверхностное сходство между модернистской живописью и дадаизмом в одном важном отношении, а

именно: как модернистская живопись давала возможность видеть чистый холст, произвольное нанесение на него брызг краски или окрашенные изделия как картину, так дадаисты и неодадаисты способствовали трактовке фактически любого объекта как произведения искусства, — хотя не вполне ясно, что это означает»[2].

Можно соглашаться или не соглашаться с Фридом, но ясным кажется то, что «оценка» дадаистов была и остается новой. Если Фрид прав, то тогда разговор о дадаизме в терминах переживаемых качеств, которые находят достойными или ценными, совершенно ошибочен. Даже если Фрид заблуждается, несомненно, что дадаизм не оценивается в «виде характеристики наших переживаний картин, романов и тому подобного».

Конечно, Дики не говорит, что дадаизм оценивается или может оцениваться таким способом, а о том, что он получил статус кандидата для такой оценки. Но дадаизму в общем и конкретно унитару Дюшана сопутствовали заявления, что традиционной оценке (если такая существует) здесь не место. Это предполагает две вещи: (1) чтобы быть кандидатом для оценки в любом, кроме бессодержательного толкования слова «оценка» (которое обозначает любую оценку всего, что является произведением искусства), смысле, не подразумевается необходимость быть частью того, что может быть произведением искусства, по крайней мере, это не так для некоторых работ; 2) возможности, связанные с тем, что может оцениваться, имеют некоторое отношение к тому, что может стать кандидатом для оценки. Второй пункт не рассматривается Дики, и это причина того, что я считаю формальным пробелом в его определении.

*Что может быть произведением искусства?*

Второе условие Дики называет «общественным свойством» искусства. Идея о том, что имеется некоторая часть, которая делает предмет произведением искусства, так сказать, институционализированное свойство, — действительно новая черта в определении Дики. Эта идея представлена в недавних работах Данто и Уолхейма [3], но я нахожу ее наиболее проясненной в работе Дики и ограничу себя его определением. Вопросы о том, как предмет получает общественное свойство, которое делает его искусством, могут

рассматриваться в двух широких сферах: в каких случаях и кем дается это свойство, и какими качествами должен обладать предмет, чтобы получить его. Что касается первой сферы, то я имею здесь несколько стандартных вопросов, которые, в общем-то, для меня не риторические, поскольку я не вижу, как можно ответить на них, основываясь на замечаниях Дики. Вторая сфера более важна, поскольку, я думаю, что Дики не видит здесь вопросов, на которые необходимо отвечать.

Если та часть, которая делает предмет произведением искусства, исходит от «института» или от «общественной практики», тогда нужно хоть что-нибудь знать об устройстве института. Несомненна заслуга Дики в том, что он отчетливо заявляет, что художественность частично является общественным свойством. Если это так, то я не собираюсь критиковать Дики в деталях. Вот как он пишет: «Способы действия власти в политико-правовом мире достаточно полно определены и находятся в единстве с законом, тогда как черты власти (или чего-либо, напоминающего власть) в художественном мире нигде не определены. Художественный мир делает свое дело на уровне обычной практики».

То, что Дики говорит об обычной практике, делает, однако, вещи более непонятными, чем если бы он только сослался на практику и этим ограничился. Дики проводит различие между продавцом сантехники, демонстрирующим свои товары, и Дюшаном, представившим на выставке свой унитаз. Разъяснение делается такое: «Различие аналогично различию между моим высказыванием “Я объявляю этого человека кандидатом в члены городского совета” и заявлением главы избирательной комиссии, произносящим ту же фразу во время исполнения им его официальной обязанности».

Но здесь не ясно, кому предоставлено право выбора: директору какого-нибудь музея или Дюшану? «Суть в том, что действие Дюшана имело место в определенном институциональном оформлении, в чем и состоит все различие. Наш продавец сантехнического оборудования мог бы сделать то, что сделал Дюшан». И следующим замечанием Дики проводит различие: «Все зависит от того, как это институционально оформлено».

Если Дики все объясняет таким способом, тогда его аналогия крайне неуместна, поскольку он не смог бы сделать

то, что сделал глава избирательной комиссии, объявляя кого-либо кандидатом в члены городского совета. Аналогия предполагает, что для искусства прежде всего нужен тот, кто его делает (художник). Я подозреваю, что аналогия кажется привлекательной Дики, поскольку она ставит «возможность сделать кандидатом для выборов» рядом с «возможностью стать кандидатом для оценки». Но ясно, что нужно иметь определенный статус, чтобы присваивать политический статус. А как быть с примером, связанным с искусством? Существует ли возможность поменять местами Дюшана и продавца сантехники? Что, если бы продавец унитазов или коллекционер всяких безделиц попытались бы осуществить действия Дюшана, скажем, с тем же предметом, который использовал Дюшан и который был бы отобран организаторами выставки? Значит ли это, что унитаз не стал искусством, поскольку он не получил необходимого общественного свойства, хотя он получил его позже, когда Дюшан вынес его на обозрение, и все решилось случайно из-за того, что Дюшан был уже известен как Дюшан (поскольку организаторы выставки знали его, они взяли унитаз)? Что бы случилось, если бы Дюшану там отказали? Если бы он тогда обиделся, это могло бы быть завершением всего. Что было бы, если бы он оставил унитаз в собственной квартире, поставив его на коврик в гостиной? Стало бы это удачным трюком? Смог бы тогда продавец сделать то же самое?

Это вопросы без ответа, и они станут еще более непонятными, если мы будем рассматривать Дюшана и продавца в другом измерении. Предположим, что Дюшан пришел к вам в дом, где вы, возможно, нуждаетесь в некоторых предметах, и поставил перед вами несколько предметов, и среди них — унитаз. Что теперь? Мнение Дики об оценке здесь не поможет. Дики отмечает, что «обычный продавец выставляет свои товары для оценки», но настойчиво утверждает, что он не присваивает им статус кандидата для оценки. Но ведь он *мог бы* сделать и то, и другое, не так ли? Предположим, что Пикассо пришел к вам в дом и продал свои картины, не заботясь о том, что вы с ними сделаете. Или, лучше, так как вы можете знать, что картины Пикассо уже были искусством до того, как он принес их в ваш дом, предположим, что он пришел сделать прямо на стене эскиз по заказу, чтобы прикрыть щели в штукатурке. Это могло бы

быть искусством, не так ли? И если это сделал Пикассо, почему это не может сделать местный художник или штукатур? И если унитаз Дюшана — произведение искусства как для вашего дома, так и для показа на выставке, то почему его не сможет сделать продавец сантехники?

До рассмотрения проблемы Дюшана и продавца Дики делает хитрое замечание, связанное с пониманием понятия «присвоение статуса», так как очевидно, что оно не может быть применимо непосредственно к значительной части искусства (некоторые художники никогда не выставляются). «Я хочу предложить вот что. Подобно тому, как двое людей достигают статуса состоящих в гражданском браке внутри системы законов, артефакт может получить статус кандидата для оценки внутри системы, которую Данто назвал “художественный мир”».

Как тогда получается, что простейший набросок Пикассо и, возможно, унитаз Дюшана, обладают статусом, которого нет у рисунков обычного человека и обычного унитаза? Вероятно, ответ выглядит так: одним из способов, которым «художественный мир» умножает искусство, является присваивание звания художника. Любой, кто создал «Обнаженную, спускающуюся по лестнице» и прочее, может быть художником (не обязательно хорошим), но только художник может сделать унитаз искусством (если это искусство). Потому, что он сотворил «Обнаженную», Дюшан — художник; потому, что он Дюшан, «Фонтан» — не просто унитаз не на своем месте [4].

Идею о том, что искусство и его институты производят сами себя и сами себя обосновывают способами, трудными для понимания, я считаю правдоподобной, хотя и не буду ее отстаивать. Кажется, что Дики не согласен с этим. Он говорит, после всех рассуждений, что продавец сантехники может сделать то, что сделал Дюшан, но не предполагает, чтобы продавец при этом прежде всего обладал мощью Дюшана. И, как отмечено на этот счет, выдвижение кандидата в члены городского совета — плохая аналогия (даже мэр города не может сделать человека кандидатом в члены городского совета, он должен созвать избирательную комиссию, которая может назначить человека кандидатом). Создание политического кандидата как акт наречения (christening), который упоминает Дики и который я буду



рассматривать ниже, кажется подходящей аналогией только в одном аспекте. В обоих случаях есть ограничения в терминах, касающихся объектов. Глава избирательной комиссии при назначении кандидата должен учитывать: возраст; местожительство; условие, что тот не был замечен в преступлениях; заявления, подписанные определенным количеством избирателей, выдвигающих кандидата, и так далее. Возможно, Дики предполагает, что его концепция создания произведения искусства включает все это в первое условие — о том, что объект должен быть артефактом. Но что-то упущено. Нет ничего, что соответствует связи качеств, присвоенных тому, кто мог бы быть членом городского совета, с тем, что делает кого-либо кандидатом в депутаты. Качества кандидата, которые избирательная комиссия обязана требовать, вытекают из соображений о том, что делает или должен делать член городского совета. Несомненно, что нужно учитывать сочетание того, что члены городского совета делают, с тем, что они хорошо делают, но нет надобности рассматривать это подробно. Какая же связь имеется между существованием артефакта и его оцениванием? Почему только артефакт может стать кандидатом для оценки и, что более важно, почему предполагается, что любой артефакт может стать кандидатом? Эта проблема и неудачная аналогия Дики, не позволяющая что-либо сказать об ограничениях относительно художника (о том, кто может делать что-либо искусством подобно тому, как официальное лицо может сделать кого-либо политическим кандидатом), приводит меня к тому, чтобы я отказался от аналогии Дики. Если мы примем тонкости, подразумеваемые Дики, то нам нужна иная аналогия для характеристики того, что делает предмет произведением искусства, аналогия, в которой будут видны различия не между имеющими власть и не имеющими ее (как глава избирательной кампании имеет власть в отличие от всех остальных), но между неиспользованием власти, которую мы все имеем, и использованием ее (как действие Дюшана, которое, по мнению Дики, может совершить каждый). Я уверен, что Дики считает, что мы все, или почти все, живем в художественном мире и что в нем любой способен создавать искусство. Подходящая аналогия может показать, что существуют пределы для этого.

Я рассматриваю акт присвоения статуса кандидата для оценки похожим на то, что Остин назвал «иллокуцией»<sup>1</sup> (illocution), на то, что он раньше называл «перформативностью» (performative) [5]. Выбранная Дики аналогия объявления кого-то кандидатом с помощью произнесения определенных слов есть иллокуция. Чтобы усовершенствовать аналогию, нам нужна другая иллокуция. Я буду использовать пример обещания, хотя это тоже не лучшая аналогия. Существует много неясностей в нашем понимании механизмов обещания, но здесь это поможет раскрытию сложностей, которые возникают, когда мы движемся от формализованных обрядов и ритуалов, подобных наречению чего-либо и политическим решениям, к менее канонизированным, подобно обещанию и, как Дики считает, к созданию произведений искусства из вещей. До того, как вернуться к определению искусства, я должен использовать аналогию с обещанием для иллюстрации момента иллокуции, который не учтен в концепции Дики.

Акт обещания, выраженный фразой «Я обещаю...», в определенных случаях является иллокуцией. Характерно то, что иллокуция порождает различные эффекты и следствия, которые Остин называет «перлокуция» (perlocution). Среди возможных перлокуций — чувство удовлетворенности воспринимающего, его отношение к человеку, который говорит, что сделает то, что обещает. Совсем упрощая вопрос, я прошу помыслить обо всех следствиях и эффектах как о такой перлокуции, которую я в общем назвал бы «принятие обещания». Обещание — иллокуция, принятие обещания — это перлокуция. В случае обещания и его принятия иллокуция и перлокуция связаны, как я считаю, на двух уровнях: как отношение между обещанием и принятием в целом и как ограничение на обещания в частных случаях.

В целом перлокуция в чем-то похожа на логическое обоснование (или его часть) иллокуции. Она составляет общее основание (основание *вообще*) для перформирования иллокуции (performing the illocution). Как отмечал Кант, если нет

<sup>1</sup> Дж. Остин различает локутивные, иллокутивные и перлокутивные речевые акты. Эти акты представляют собой три способа обращения со словами: акты говорения — локуции; акты, совершаемые при говорении, — иллокуции; акты, совершаемые посредством говорения, — перлокуции. — Прим. ред.

принятия обещания, то акт обещания становится не просто тщетным усилием, но и перестает быть обещанием. Нечего и говорить о том, что принятие должно быть в каждом случае, что не существует непринятого обещания. Перлокуция обособлена от иллокуции в особых случаях. Но что-то должно следовать из рассмотрения индивидуальных случаев.

В любом особом случае должно быть возможно, или хотя бы должно так казаться, что просвечивает перлокуция. Другими словами, в природе иллокуции — вызывать перлокуцию, и если очевидно, что этого эффекта нет, тогда иллокуция является некоторым образом и в некоторой степени неудавшейся. Поэтому я не могу обещать вам того, что знаем мы оба, и знать, что кто-то другой знает то, что я не могу выполнить. Может быть некоторый смысл в данном мною слове, хотя и известно, что я не могу его выполнить, но это не может быть обычным делом во всех случаях, когда кто-то дает слово, и, следовательно, данное мною слово не является законом [6].

Иногда я не могу осуществить иллокуцию, поскольку иллокуционный акт не способен к этому. Я не могу дать имя кораблю, который я уже поименовал, также как я не могу жениться на собственной жене. Иллокуция здесь осуществлена ранее (pre-empted). Осуществленное (pre-empting) не требует того, чтобы оно было сделано мной: я не могу нанять вас на работу, если это уже сделал мой компаньон, или арестовать вас, если вас уже задержал шериф. Но иногда иллокуция не способна к этому, поскольку связанная с ней перлокуция уже совершена вне зависимости от иллокуции. Например, я не могу вас в чем-то убедить, если вы уже убеждены в своих взглядах, или предупредить вас об опасности, если вы уже настороже. Могу ли я делать эти вещи, вероятно, проблематично, если я не знаю, что уже случилось. Но кажется очевидным, что я не должен их делать, если я знаю, что вы уже убеждены, осведомлены или настороже.

Я принимаю в качестве главного положение о том, что пригодность хотя бы некоторых иллокуций требует открытости связанных с ними перлокуций. Перлокуция не должна быть известной как уже совершенная, но и не должна быть неизвестной вовсе.

Позвольте мне ввести эти положения, связанные с перлокуциями, в определение Дики. Я объясняю акт присвоения статуса кандидата для оценки как иллюкутивно и рассматриваю действительную оценку предмета как ассоциируемую (associated) перлокуцию. Существование факта оценивания не является ни необходимым, ни достаточным условием фактического существования чего-либо в качестве кандидата для оценки, точно так же, как принятие того, что я говорю (о том, что сделаю), не является ни необходимым, ни достаточным условием обещания. Но если то, что я говорю, является обещанием, тогда кажется возможным, что оно будет принято. И (предполагая, что определение Дики верно) если я следую тому, что объекту присваивается статус искусства, кажется возможным, что он должен высоко оцениваться. Мое высказывание не является обещанием только потому, что я так говорю, то есть потому только, что оно имеет форму «Я обещаю...» (Я не могу обещать, что завтра будет дождь.) Также нельзя полагать, что X — произведение искусства только потому, что я так говорю. Имеются существенные ограничения в случае, когда я нечто обещаю (как бы ни было сложно их определить), и должны быть ограничения, когда я могу создавать искусство. Но в чем они состоят? Дики отмечает одно — X должен быть артефактом [7]. Но этого недостаточно. Как быть с артефактом, который явно не может быть оцененным (в духе Дики)? Я имею в виду, что есть вещи, например, обычные чертежные кночки, чистые белые конверты, пластмассовые вилки, выдаваемые посетителям некоторых ресторанов, и, что если бы определение Дики было бы верно, тогда эти вещи не могли бы быть произведениями искусства, поскольку они не получили требуемого статуса. Унитаз Дюшана не отличается от них. Эти вещи не могут достичь статуса, требуемого вторым условием определения Дики, поскольку было бы бессмысленно или странно дать его им.

Конкретная ошибка Дики состоит в предположении, что «Фонтан» Дюшана имеет нечто общее с тем, что Дики называет оценкой. Если такие эксцентричные произведения являются искусством, тогда, если требуется, чтобы они имели нечто общее с традиционным искусством, не следует пренебрегать их предназначением и брезговать их кандидатурой. Эта материальная ошибка является симптомом более

формального, концептуального пробела, а именно — предположения о том, что придание чему-либо статуса кандидата для оценки может быть настолько односторонним, что позволяет чему угодно стать кандидатом для чьего-то необоснованного утверждения. В действительности неожиданное следствие предположения Дики состоит в том, что оно склонно к влиянию на все самые сокровенные положения, которые Дики страстно стремится приманить. Но как тогда быть с «Фонтаном»? Является ли «Фонтан» Дюшана произведением искусства, и тогда определение Дики неверно, поскольку оно не упускает это произведение, или Дики прав, и тогда «Фонтан» — не искусство? Ни один из этих выводов не верен. Я не уверен, является ли «Фонтан» произведением искусства. Я также не уверен, кто более прав — Дики или Фрид — на сей счет. Если Фрид прав, в поздних проявлениях дадаизма мы должны считать практически всё произведениями искусства, но, как он говорит, остается неясным, что значит считать нечто произведением искусства. То, что неверно в определении Дики, я думаю, проявляется с очевидностью в том, как Дики применяет его в случае с «Фонтаном». Ни одно определение не подходит столь благоприятно к «Фонтану». Почему? Для этого необходимы некоторые объяснения.

Сказать, что иллокуция должна быть «бессмысленной», если связь с вызываемой ею перлокуцией не открыта, не совсем верно. Может быть смысл в выражениях «Я обещаю любить тебя вечно» или «Я обещаю больше никогда не сердиться»? Действительно, говорить такие вещи может быть замечательным делом, возможно, единственным способом говорить и делать некоторые вещи. Но это не позволяет считать такие фразы обещаниями. (Я считаю, что они не могут быть обещаниями, поскольку такие вещи не могут быть обещанными.) По аналогии, может быть смысл, я полагаю, во введении формулы присвоения статуса кандидата для оценки предмета, который не может быть объектом высокой оценки. Но это не дает этим предметам такого статуса. В обоих случаях, как и в случае «бессмысленных» иллокуций в целом, эффект состоит в переносе внимания с вещи, о которой говорится (или с предполагаемого объекта оценки), на сам акт высказывания (или акт экспонирования (exhibiting) предмета). Если Остин прав, мы не можем

целиком разделить процесс высказывания и то, что сказано, без искажений, но мы можем установить местоположение значения и смысла: если ситуация нормальна и совершенно беспроблемна, сказанное (или предполагаемый объект оценки) привлекает нас; если ситуация в некотором смысле необычна, тогда, каким бы ни казалось сказанное, мы обращаемся к его истокам. Тот смысл, который мы можем найти в «Фонтане», мы находим не в унитазе, а в жесте Дюшана. Это не значит, что «Фонтан» — просто кандидат для оценки, который не может быть оценен (так же как «Я обещаю любить тебя вечно» — просто обещание, которое не может быть принято); его очевидное противодействие оцениванию является знаком того, что он не может быть просто кандидатом для оценки (как и тот факт, что любовь нельзя обещать, означает, что это высказывание — не есть просто обещание).

Но не только сомнительная концепция оценки подрывает определение Дики. Давайте временно проигнорируем ее. В конце своей работы Дики говорит: «Теперь то, что я говорил, может звучать так: "Произведение искусства есть объект, о котором некто сказал, что нарекает (christen) этот объект произведением искусства". И я думаю, что это, скорее всего, так и есть. Так что любой может сделать произведением искусства свиное ухо, но это не означает, что получится шелковый кошелек». То, что я отстаиваю, не может быть так просто: даже если в итоге успешное окрепление превратит нечто в произведение искусства, не всякая попытка окрепления будет успешной. (Условия должны быть взаимосвязанными и им должны удовлетворять как тот, кто именуется, так и то, что именуется; если они не полностью удовлетворительны, тогда фраза: «Я нарекаю...» вовсе не будет окреплением. Если превращение предмета в произведение искусства похоже на обычную иллюзию, тогда существуют упомянутые ограничения [8]. <...>

«Фонтан» Дюшана — трудный случай. Он труден в регулировке, которая требуется от нас, но ни одно из двух приспособлений не подходит. Одно отказывается от определения искусства, рассматривая «Фонтан» как иллюстрацию неизбежной неудачи любого определения. Другое формулирует определение, которое ловко рассматривает «Фонтан» так же, как и «Обнаженную». Возмож-

но, наиболее полезная часть взгляда Дики — в подразумеваемом способе избежать этого выбора вопреки тому или другому ответу. Я думаю, мы должны отказаться *решать* (decide) что-либо о «Фонтане», включать или исключать его из нашего рассмотрения, и я считаю, мы можем это сделать, серьезно относясь к предложению о том, что можно считать или не считать «Фонтан» искусством в зависимости от того, как такой акт совершен.

Успех включения или исключения «Фонтана» из того, что относится к термину «искусство», — обманчивое достижение: ради некоторой онтологической строгости игнорируется все самое интересное и поучительное, связанное с «Фонтаном». Что мы должны обсудить, так это способы, благодаря которым «Фонтан» становится во многом похожим на обычное искусство, и способы, благодаря которым он является совершенно непохожим на обычное искусство, и затем, как это влияет на сам акт помещения Дюшаном этого предмета на выставку и названия его искусством. Когда эта проблема решена, больше нечего делать...

Дики и другие авторы подвергли критике предшествующие теории за то, что они упустили разделение искусства на «хорошее» и «плохое», часто (как в случае с Коллингвудом) преднамеренно поглотив его предельным различием между искусством и неискусством. С долей иронии, Дики с успехом сделал обратное: он нашел место среди «плохого» искусства многому из того, что обычно рассматривается как неискусство. Он пишет: «Пожалуйста, помните, что когда я говорю, что “Фонтан” — это произведение искусства, я не утверждаю, что оно хорошее. Но, делая последнее замечание, я также не намекаю, что оно плохое».

Данный взгляд Дики относится к какому бы то ни было объекту. В результате такого взгляда — после того, как вопрос об искусстве решен, и когда вопрос этот не более, чем номинальная проблема, рассматриваемая иногда только потому, что «черты власти (или чего-то напоминающего власть) в мире искусства нигде не определены», вследствие чего с трудом можно установить, окрещен ли предмет, — возникает реальная трудность, философская «головная боль». Такой взгляд слишком неясен. Произведения художников (Стелла, Ноланд, Олитски), которые рассматривает Фрид, несомненно являются произведениями искусства, и

серьезные вопросы, связанные с ними, таковы: «Что это за виды живописи и почему эти произведения являются “хорошими”?». Но в связи с «Фонтаном», большинством работ дадаистов и многими современными произведениями имеется лишь незначительное число таких вопросов. Вопросы, связанные с ними, затрагивают одну тему: «Являются ли они произведениями искусства и почему? Как они стали похожими на искусство?». Отказываться от этих вопросов — значит ошибаться в природе этих объектов, серьезно не задаваясь вопросом о создании искусства.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Все цитаты взяты из работы: Джордж Дики. Определяя искусство (*American Philosophical Quarterly*, 6 (1969). P. 253—256).

2. Майкл Фрид. Эссе «Три американских художника» для каталога выставки Ноланда, Олитски и Стелла (*Fogg Art Museum, Harvard University*, 1965. P. 47).

3. Артур Данто. Мир искусства (*Journal of Philosophy*, 61 (1964). P. 571—584). Ричард Уолкейм. Искусство и объекты (*New York*, 1968); Минимальное искусство (*Art Magazine*, 39 (1965). P. 26—32). Дики цитирует работу Данто, как повлиявшую на его собственные идеи.

4. Я подозреваю, что это положение более приемлемо для Данто, чем для Дики. Я утверждаю это только на основе некоторых вспоминающихся замечаний Данто, сделанных им во время дискуссии в институте эстетики Иллинойского университета в мае 1971 года. Вопреки мнению Дики, что взгляды Данто по вопросу о том, что есть искусство, в общих чертах похожи на его собственные, между этими концепциями существуют резкие различия.

5. Описывать концепцию иллюкуции и перлокуции Остина, я надеюсь, здесь не нужно, так как она достаточно известна. Для более подробного ознакомления можно посмотреть его лекции о У. Джемсе, опубликованные в книге «Как делать вещи с помощью слов» (*How to do Things with Words. Cambridge, Mass*, 1962. P. 98 ff).

6. Я опускаю несколько важных вопросов, связанных с отношениями между иллюкуциями и перлокуциями, которые здесь не рассматриваются, считая, что я сказал достаточно для того, чтобы сделать ясным мое отношение



к определению Дики. Это вопросы, например, о том, почему мы не просто должны отделить обещание от необещаний, предупреждение — от непредупреждений и т. д. без упоминания перлокуций; или о том, связана ли каждая иллокуция с некоторой перлокуцией тем способом, когда обещание связано с безопасным принятием; или о том, был ли Остин достаточно точен в разграничении иллокуций и перлокуций, — рассмотрены в моей статье «Иллокуции и перлокуции» в книге «Основания языка» («Foundations of Language»).

7. Я придал совершенно иную форму определению Дики таким образом, что оно нуждается в иллокуции и накладывает ограничения на условия, свойственные этому виду иллокуции. Я должен указать, что Дики подразумевает другую модель определения. Он занимается тем, что дает родовое определение (артефактность) и качественное определение (кандидатура для оценки).

8. В работе Данто «Мир искусства» я нахожу предложение способа трактовки создания искусства как экстраординарной иллокуции, ограниченность которой всегда может быть изменена. В последней части своей работы Данто делает несколько замечаний, которые (обобщая грубо) приводят к такому результату: существует набор пар предикатов, относящихся к произведению искусства (artwork relevant predicates). Каждая пара состоит из двух «противоположных» предикатов (например, «изобразительное» — «неизобразительное», «экспрессионистское» — «неэкспрессионистское»). Противоположности, в отличие от противоречий, как они обычно понимаются, не применимы осмысленно (sensibly) ко всем объектам, но по отношению к любому произведению искусства они ведут себя как противоречия. (Это не правда, что любая вещь является или изобразительной или неизобразительной, но правда, что каждое произведение искусства является изобразительным или неизобразительным.) Необходимое условие рассмотрения объекта как произведения искусства — в том, чтобы хотя бы одна пара была к нему осмысленно применима. Данто отмечает, что художественное новаторство может состоять в том, что к предмету может быть добавлена пара художественно-значимых предикатов.

Тогда мы могли бы попытаться понять создание искусства таким образом: ограничения, накладываемые на то, что может быть названо искусством, обусловлены тем, что какая-то пара предикатов может быть осмысленно применена к объекту. Но возможно создать искусство из неопределенного качественно (inqualified) объекта, не изменяя объект, а добавив пару предикатов к набору пар, уже осмысленно примененных к объекту. Для того, чтобы разработать в деталях это предложение, следует сказать что-нибудь о том, как пара предикатов может войти в набор. Проект осложняется тем, что, по Данто, если объект является произведением искусства, то применяются все пары художественно-значимых предикатов. Это значит, что в результате новая пара будет столь же определенной (definitive), как и прежние пары в прежних произведениях искусства, и что прежние пары будут осмысленно применяться к новому произведению.

Я должен пояснить, что замечания Данто высказаны в совсем другом контексте и их адаптация для определения вопроса об иллюкуционном акте создания искусства — мое собственное предложение. Во всяком случае, это предложение не применимо к Дики, который, кажется, стремится понять акт создания как обычную иллюкуцию. В самом деле, в то время как идея Данто, по крайней мере, могла бы придать содержательность догматическому утверждению Морриса Вейца о том, что условия, делающие предмет произведением искусства, неограниченно изменяемы (indifinitely corrigible), работа Дики воспринимается как эксплицитное опровержение Вейца.

МАРШИЯ ИТОН

## ИСКУССТВО И НЕИСКУССТВО<sup>1</sup>

В 1971 году я преподавала в университете Копенгагена. Это был год, отмеченный напумевшей выставкой в Луизианском музее искусств, который собирает преимущественно представителей модернистского и современного искусства. Несколько художников (хотя не все, наверное, согласятся, что они, в известном смысле, достойны называться художниками), зарезали лошадь, разделили на куски, разложили их по банкам и выставили это в музее. Часть публики была очень сильно оскорблена, и ее возмущение отразилось в прессе и других средствах массовой информации.

Я занималась в то время специальными проблемами эстетики, в частности, проблемами философии литературного языка. Я верила, долгое время увлекаясь витгенштейновской традицией аналитической философии, что вопросы дефиниций есть пустая трата философского времени. Но происшествие в Луизиане изменило мои взгляды и пристрастия. Мне показалось, что решение вопроса о том, что есть искусство, не является бесполезным занятием, лишенным подлинного философского

<sup>1</sup> Marcia Muelder Eaton. Art and Non-art. Рукопись статьи была специально подготовлена и любезно предоставлена автором для публикации в данной антологии. — Прим. ред.

обоснования, особенно если это вопрос о подлинном значении искусства для социальных, политических и экономических отношений. В данном случае вопросы социальной политики вырастали из деятельности, вовлекающей лошадь, и если эти вопросы реальны в обыденной жизни, я верю, что они реальны и в философии как таковой.

Но так как этому предшествовало занятие наиболее общими вопросами, которые в большинстве своем слишком часто ведут в философское болото, я начала свои собственные поиски ответа на вопрос «Что есть искусство?» с интуитивного предположения, что ответ «всё» — не будет правильным. Не все артефакты, созданные человеком, квалифицируются как произведения искусства. Возможно, этот взгляд не разделяется всеми. Но те, кто осуждает общественную поддержку искусства, в конце концов, должны согласиться: должен быть способ отличать искусство от неискусства. Иначе удовольствие коллекционирования становится пустым, бессодержательным и, следовательно, абсурдным.

Я соединила свою догадку с полным принятием устоявшихся теорий искусства, которые защищали Артур Данто и Джордж Дики [1]. Создатели институциональной теории считают, что объекты в-себе-и-для-себя не являются произведениями искусства. Скорее, утверждают они, определенные «институты» нужны прежде, чем объект может достичь статуса искусства. Термин «институт» весьма расплывчат, он включает все виды деятельности, и ритуалы, и организации, которые создают все, что Данто называет «художественным миром». Это понятие включает музеи, симфонические оркестры, учебные классы, общественные здания, окружные выставки, правительственные коллекционные фондовые агентства, огромное разнообразие профессионалов и любителей, которые участвуют в производстве и потреблении объектов и явлений, которые члены данного общества определяют как произведения искусства.

Так, существование произведения искусства подобно существованию рыцаря, или жены, или виновного в преступлении. Однако ничто не может быть одним из этих

явлений при отсутствии определенных институтов. Существование рыцаря требует, чтобы кто-то, имеющий на то право, посвятил его в рыцари. Аналогично, бытие жены или преступника есть результат деятельности кого-то с признанным статусом, кто так говорит или так поступает в нужном месте и в нужное время. Звуки, или слова, или знаки на холсте, или движения в пространстве не являются в-себе-и-для-себя произведением искусства, хоть немногим более, чем женщина в-себе-и-для-себя — женой. Это касается и института «посвящения» («dub») произведения искусства.

История искусства, особенно в XX веке, подчеркивает роль, которую социальные, политические, экономические и религиозные институты играли в превращении вещей в произведения искусства. Но я верю, что теоретическая работа на этом не завершена. Кто обладает этим правом? Что требуется для того, чтобы «посвящение» было успешным в мире искусства? Фактически недостаточно, чтобы кто-то один просто сказал: «Это искусство», даже если этот кто-то обладает в этом деле большим авторитетом (наделен «правом посвящения»). В конце концов, авторитет поддерживается, только если посвящающий может указать *причины*, по которым он утверждает, что нечто является искусством. Адекватная теория искусства должна, я верю, обеспечить основание для осмысления того факта, что художественный статус был дан некоторым, но не всем произведениям — объектам или событиям.

Одна из попыток найти ответ на этот вопрос состоит в рассмотрении тех специальных вещей, которые люди совершают с тем, что они называют «искусством». Одно из действий, которые люди проделывают с произведениями искусства, — это то, что они *говорят* о них. Поэтому я обратила внимание на дискуссии об искусстве, чтобы посмотреть, можно ли раскрыть с их помощью специфику институционального искусства в нашей культуре. Моя стратегия состояла в том, чтобы рассмотреть в этих спорах (всех сортов: письмах к издателю, туристических путеводителях, равно как и профессиональных журналах и заключениях экспертов) что-либо такое, что позволило

бы утверждать следующее: X есть произведение искусства тогда и только тогда, если в дискуссиях, касающихся X, обнаруживается...

Что мы будем делать далее — конечно, установим ряд необходимых и достаточных условий, которые должны позволить нам отличить искусство от неискусства. Только если в дискуссиях об искусстве будет отмечено нечто уникальное, что не обнаруживается в беседах о неискусстве, и то, что всегда обнаруживается в связи с искусством, тогда только мы будем иметь подлинную теорию искусства.

Существует определенный постоянный круг тем в обсуждении того, что люди определяют как произведение искусства: формальные свойства, жизнь художника, предмет изображения, исторический контекст, последствия производства и показа, художественный замысел — эти проблемы являются наиболее характерными для подобного рода дискуссий. Но нет определенной темы для критиков, которая обеспечивала бы такой уровень обоснования, какой необходим. Жизнь художника или замысел, например, не всегда получают должное внимание. И часто ссылки на сопровождающие творчество факторы присутствуют в описаниях, далеких от искусства (в политических комментариях, или биографиях ученых, или фельетонах, например). А автострады, и торговые ряды, подобно картинам или постановкам, обсуждаются в пределах формы, содержания и контекста.

Даже если не существует одного-единственного ответа на вопрос: «О чем на самом деле люди говорят, обсуждая произведение искусства?», существует надежда, что мы знаем, *почему* люди сказали то, что сказали. Когда артефакт обсуждается как произведение искусства, это делается с целью подвести зрителя или слушателя к восприятию тех эстетических черт, которые не могут быть замечены, если ему или ей не дана была соответствующая специфическая информация.

Внешние (extrinsic) свойства произведения (когда, где и почему и т. д. оно было создано) важны и уместны, когда они возвращают нас к внутренним (intrinsic) чертам

произведения, которые считаются важными при интерпретации и оценке. Но информация о произведениях и их творцах не дает нам уверенности в том, что это достойные произведения. Скорее такая информация составляет более или менее основательное приглашение для рассмотрения этого объекта или события.

Когда говорят, что Франц Хальс был банкротом и был вынужден изображать управляющих и богадельни, в которых он жил, мы ищем знаки этого в нарисованных им лицах портретируемых. Когда говорят, что Гойя был глух, а Барток одинок, эта информация имеет эстетическое значение, только если она обращает наше внимание на внутренне присущие черты их произведений.

Действительно, наши способности воспринимать свойства произведений часто зависят от описания, которым нас обеспечивают критики. В более общем виде, всякое убеждение, что нечто есть произведение искусства, ведет нас к сосредоточению на чертах, которые в другом случае не казались бы нам значимыми. Как правило, никто не заботится о цвете швабры, но говорят, что П. Мондриан стремился к тому, чтобы цвет объекта становился значимым. Всякое ожидание, что рассматриваемое нами событие или объект является произведением искусства и ничем иным, определяет способ его рассмотрения. Когда мы рассматриваем картину в музее, мы знаем, что должны обратить внимание на живописную фактуру, и нам нет необходимости разглядывать обратную сторону. Глыба камня в центре городской площади может раздражать нас, потому что мешает пройти напрямую от одного здания к другому; это подчеркивает, что именно при восприятии скульптурного произведения мы должны специально настроиться, чтобы вникнуть во внутренне присущие ему свойства. Из этого не следует, конечно, что в таком случае раздражение должно исчезнуть.

Это соображение порождает следующее определение произведения искусства:  $\bar{X}$  есть произведение искусства тогда и только тогда, если: 1)  $X$  есть артефакт; 2)  $X$  обсуждается таким образом, что информация, касающаяся истории создания  $X$ , направляет внимание восприни-

мающего на свойства, считающиеся заслуживающими внимания и осознания внутри культурных эстетических традиций (истории, теории, критики).

Первое условие — быть артефактом — далеко не такое простое, как кажется. Артефакт, как я понимаю это, есть объект или событие, которое создает или обеспечивает новое обрамление или качество человеческой деятельности. Эта деятельность может быть предельно мала. Например, достаточно того, чтобы часть дерева была спилена, принесена домой и повешена на стену, для того чтобы считаться артефактом. Нечто простое должно быть *сделано* с чем-то. Вот что имеет значение «произведения». *Произведение искусства* с необходимостью есть результат человеческой деятельности или манипуляций [2].

Другая важная черта артефакта, как мне видится, есть то, что деятельность, вовлекаемая в создание «произведения», должна быть повторяемой или сохраняемой, накапливаемой. Если некоторый прочный физический объект создан, должны существовать и средства для его воссоздания. Подобно естественным, искусственным объектам, ничто, созданное совершенно случайно, не считается произведением искусства. Я могу ненароком создать рисунок на стене, когда я ее мою, но это будет не более артефакт, чем то, что сделано дождем, бьющим в стену напротив. Если моя деятельность не была полностью неупорядоченной и случайной, то она должна быть в некотором роде повторяемой или обладать способностью сохраняться. Это является очень важной чертой художественной деятельности. Произведение искусства должно быть доступным. Именно это является причиной существования таких высших средств сохранения или повторения художественных свершений, как музеи, оркестровые партитуры и так далее.

Но очевидно, что не все артефакты суть произведения искусства. Второе условие в моем определении имеет огромный вес. Терминологическое выражение «история создания произведения», подобно артефакту, понимается широко. Оно относится к величайшему



разнообразие фактов (и внутренних, и внешних), образующих контекст, касающихся произведения искусства, на которые обычно ссылаются при обсуждении. Я имею в виду то, что нужно учесть теоретически любое высказывание о произведении искусства, так как я полагаю, что теоретически любое утверждение может направить внимание на внутренние эстетические черты произведения. Так, «история создания» более или менее эквивалентна «истории» самого произведения — подобно тому, как его причины и следствия эквивалентны его внутренне присущим свойствам.

Что происходит, когда мы сталкиваемся с произведением искусства? Мы встаем перед лицом артефакта, о котором имеем некоторую информацию. То, как мы поступаем с этой информацией, имеет решающее значение. (В эстетическом опыте) (а это опыт переживаний произведений искусства, хотя мог бы быть и любой другой, экономический или религиозный, в зависимости от артефактов) (мы позитивно заинтересованы во внутренне присущих свойствах объектов или событий, на которые, главным образом, и направлено наше внимание. Часто этот опыт приятен, хотя и не обязательно.) (Неприятные эстетические переживания, как слушание песен, лишенных тональности, тем не менее остаются эстетическими [3].) (Эти черты могут быть как чувственно воспринимаемыми (тона, гармонии), так и абстрактными) (целостность, интеллектуальность). В западной культуре мы наслаждаемся вещами, подобными цвету, который мы можем воспринимать непосредственно, или вещами, подобными тонким описаниям человеческих отношений, которые требуют ментальной рефлексии, схожей с чувственным познанием. Иногда требуется специальная подготовка до непосредственного соприкосновения с определенными свойствами, но, тем не менее, они могут быть адекватно восприняты и осознаны. Кто-то может не услышать, что симфония написана в минорном ключе, пока он не научился отличать минор от мажора. Кто-то не заметит, что ионийские храмы не имеют метофов, пока он не узнает, что такое метофы. Но

всякий с нормальными интеллектуальными и сенсорными способностями в состоянии заметить все эти вещи при определенной подготовке.

Именно поэтому разговор о произведении искусства так важен. Предоставленные самим себе, мы часто теряем из виду внутренне присущие свойства произведения. Если кто-то не в состоянии заметить повторов прямых углов или взаимоотношений раба и господина между двумя персонажами, то нет способа, которым он мог бы получить эстетический опыт переживания этих явлений. Информация об истории создания делает перцепцию и рефлексию возможной. Пока некто не изучит части греческих храмов, он не сможет оценить способ соотношения этих частей. Функция консервных банок в американской культуре должна быть понята и оценена прежде, чем будет допущено их представление в музеях.

Итак, эстетический опыт направлен к внутренне присущим чертам объектов или событий. Более того, именно в эстетическом опыте мы и осознаем, что наше восприятие и понимание так направлены. Кто-то может получать удовольствие, просто думая о демократических ценностях, но удовольствие будет эстетическим только в том случае, когда оно вырастает из наблюдения способа выражения этих ценностей в определенных архитектурных и драматических произведениях. В эстетическом опыте отклик вызывается вещью или событием, причем некто осознает, что его отклик вызван ими же. При отсутствии объекта или явления некто не может иметь эстетического опыта и не может предполагать, каков будет его отклик. Это происходит потому, что восприятие внутренне присущих свойств произведения является необходимым условием бытия произведения искусства. (Заметим, что класс произведений искусства есть подкласс из класса эстетических объектов. Проще говоря, произведениями искусства являются такие эстетические объекты, как артефакты.) Поэтому сохраняемость и повторяемость так важны. Чтобы восприятие стало возможным, произведение должно быть доступным. Названные свойства достойны того, чтобы требовать привле-

чения к себе внимания, чтобы быть замеченными в процессе восприятия. Если бы произведения искусства были абсолютно эфемерны, мы теряли бы их, будучи неспособны воспринять во время их короткой жизни.

Хотя внутренне присущее обычно анализируется в метафизических категориях, я предпочитаю толковать их эпистемологически. Я предлагаю следующее определение: С (свойство) является внутренне присущей чертой О (объекта) тогда и только тогда, когда некто должен воспринять О для того, чтобы узнать, что О есть С, и если некто знает значение С, то восприятия О достаточно для знания о том, что О есть С.

Несколько примеров помогут прояснить мое понимание. Быть изящным — это внутреннее свойство чего-то, а быть нарисованным в 1726 году — нет. Это происходит потому, что некто должен увидеть нечто, чтобы знать, является ли это изящным или нет. Вы можете верить, что рисунок, или закат, или поэма изящны, особенно если некто, считающийся авторитетным, говорит вам именно это, но вы не можете знать этого с точностью до тех пор, пока не убедитесь в этом сами. Но зная год, в котором произведение было создано, внутренне присущие черты могут быть раскрыты и без просмотра или прослушивания — путем изучения исторических документов, например. Более того, если кто-то узнает, что значит «изящный», восприятия (часто соединенного с рефлексией) достаточно для определения, применим ли этот термин к чему-либо или нет. Это не верно в случае «это нарисовано в 1726 году». Здесь воспринимающий должен сделать нечто большее, нежели только видеть или слышать, чтобы определить, является ли рассматриваемый объект «изящным».

Что делает ссылку на *внешние* свойства важной и значимой в дискуссиях о произведениях искусства, так это то, что она привлекает внимание к произведению *реге*. Хотя некоторые ссылки могут отвлекать внимание (и формалисты всегда подчеркивали это), подлинное эстетическое обсуждение всегда направлено на произведение искусства. Но являются ли все внутренние свойства относящимися к делу? Очевидно, что нет. И не потому,

что характеристики одной художественной формы не подходят к другой (число слогов не применимо к рисунку, например). Даже внутри одного жанра особенности внутренне присущих свойств могут изменяться от одного произведения к другому. (Так число слогов не имеет значения в свободном стихе.) Я уверена, что информация, касающаяся истории создания, обращая внимание на подкласс внутренне присущих свойств, а именно тех, которые достойны внимания и рефлексии *внутри культурно-эстетических традиций*, является важной чертой произведений искусства.

Многие люди отвергают серьезную роль, которой я наделяю *традицию* в моей теории искусства. В современном обществе к традициям часто относятся с подозрением, поскольку они имеют привкус определенного политического и экономического консерватизма. Слишком часто традиции были элитарными, поработавшими и сдерживающими. То, что история западного искусства слишком часто определялась богатыми белыми мужчинами, обуславливает то, что многие хотят иметь с традициями настолько мало общего, насколько возможно.

Однако, используя это понятие, я хотела бы сослаться на то, что Людвиг Витгенштейн называл «формами жизни». Я предпочитаю понятие — «традиция», — поскольку оно придает дополнительное значение историческому основанию, которое имеют «формы жизни». Формы жизни включают в себя интересы, цели, ритуалы, институты, виды деятельности, всё то, что дифференцирует общности и делает коммуникации внутри культуры возможными. По мере развития, формы жизни становятся более «традиционными», более укоренившимися. И ценности, и интересы, которые они отражают, становятся все более запутанными в языке и в других формах коммуникации, таких как искусство. Традиции не статичны. Подобно тому, как изменяются индивиды и обстоятельства, изменяются и традиции. Но это постепенный процесс. Если значения наших слов изменились, то в старых значениях они не могут далее быть средствами общения, то же самое верно и в отношении художественной формы.

Внутри культуры (каждая культура, конечно, состоит из нескольких субкультур), люди изучают то, что имеет значение для культуры. В некоторых культурах нет слов для обозначения снега, в других — более двадцати. Известно, что не это определяет вершинность культуры, но является результатом влияния окружающей среды и стечения обстоятельств. Люди также изучают в пределах культуры и то, что эстетически значимо. Такие понятия как «равновесие», или «гармония», или «искренность» являются не более общими, чем «дождь со снегом». Специфические понятия существуют только в языке, где традиции определяют, что имеет значение. Когда кто-либо изучает язык, он изучает, как говорящие интерпретируют, образуют категории и реагируют на свой мир.

Внутри каждой культуры традиции будут вести к признанию некоторых объектов или событий как произведений искусства, а именно тех, что обращают на себя внимание своими внутренне присущими свойствами, которые считаются достойными внимания и осознания. Прежде чем мы сможем понять, какие объекты и явления достигают этого статуса, мы должны изучить традиции данного общества. В пространстве, где пересекаются Запад и Восток, черные и белые, мужчины и женщины, — понимание искусства данной общности требует и понимания его истории. Будучи слепыми и глухими к чужим традициям, мы обедняем свои собственные.

Предположим, что кто-то скажет мне: «Послушайте эту песню». В зависимости от говорящего, я могу спросить или не спросить: «Почему?» Если говорящий одной культуры со мной, то я в общем пойму, почему эта песня рекомендована мне. «Единство культуры» здесь может относиться как к большим, так и совсем малым общностям. Внутренне присущие черты, на которые я предполагаю обратить внимание, одни в том случае, если предлагающий — взрослый американец, и совсем другие, если говорящий — мой сын — тот, с кем я делю членство в очень малой субкультуре. Если же послушать песню мне предложит японец, то,

принимая во внимание мое невежество в японской музыке, я, вероятно, не буду знать, на что направить мое внимание. Члены одной общности знают (но лишь изредка могут назвать) все то, что другие члены общности считают удовлетворительным. Но пока чужие традиции остаются чуждыми нам, источники удовлетворения остаются непостижимыми для нас.

Фраза «считаются достойными внимания и осознания» в моем определении поэтому отсылает нас в основном к тем вещам, которые упоминаются людьми, когда они аргументируют свои суждения о том, что объекты или события, которые они обсуждают, должны быть удостоены такого внимания и осознания. Особые методы, которыми историки, теоретики искусства и критики описывают вещи, сохраняются и исправляются традициями, благодаря которым они появились. В западной культуре (а я действительно верю, что это перекресток культур), мы признаем артефакты, которые доставляют удовольствие нашим чувствам и интеллекту. Разнообразные критические школы выделяют различные характеристики. Это объясняет и то, почему мы учимся воспринимать определенные свойства и почему различные объекты или явления оцениваются различно в пространстве и времени. Традиции разнообразны и также изменчивы. Поэтому различные свойства и считаются достойными внимания и осознания. Те, кто не знаком с определенными традициями, не только должны убедиться, что отдельное свойство доставляет удовольствие, но должны быть прежде всего обучены воспринять его. Изменения в истории искусства определяются изменениями в способах описания объектов. Так, содержание, формальные свойства, замысел и так далее — все важно, значимо в обсуждении произведения искусства, но редко все это имеет одинаковую значимость.

Так, в соответствии с моим определением, то, что считается произведением искусства в одной культуре, может считаться, а может и не считаться произведением искусства в другой культуре. Некто устанавливает, что объект или событие имеют художественный статус тогда, когда узнает, являются ли они обсуждаемыми способом,

направляющим внимание и рефлексию на внутренние свойства, ценимые внутри данной общности. Совершенно недостаточно исследовать используемый словарь терминов, потому что отдельные понятия могут указывать на свойства, которые являются эстетическими в одной культуре, но не являются таковыми в другой.

Историк искусства Кан в своей книге «Шедевры» приводит блестящий пример того, как понятие может быть эстетическим в одном месте и времени, и неэстетическим — в другом. Сказать, что нечто является «шедевром» в современной западной культуре — значит, конечно, сделать эстетическое суждение и ввести в сферу обсуждения нечто, что является произведением искусства. Но так было не всегда. Понятие «шедевр» введено в XIII веке, «в контексте регулирующих законов, управляющих художественной деятельностью» [4]. Произведение создавалось, чтобы доказать, что некто достиг статуса мастера в цехе (гильдии). И произведение могло быть таким же физическим объектом, как картина, замок или стол, или событием, как бритье бороды или заклятие ягненка. Сегодня мы используем это понятие в смысле некоего достижения огромной важности — часто кульминационного в жизни творца. Изначально это означало, что кто-то минимально квалифицирован. Дополнение этого понятия возвышенным оттенком привело к утрате первоначального значения. Так, сначала это не было понятием *эстетическим*, ради него не обращали внимания на черты, считающиеся достойными внимания и осознания. Просто отмечали факт, что объект или явление отвечает основным, обычно подзаконным, требованиям. Мы можем понять, является ли «шедевр» эстетическим понятием или нет, только при специальном рассмотрении тех дискуссий, в которых оно употребляется. Если оно употреблено эстетически (указывает на внутренние свойства, достойные внимания и осознания), и если оно указывает на артефакт, то, значит, мы имеем дело с произведением искусства.

Может вызвать протест, что слишком большой вес в моем определении имеет *обсуждение*. Но разве может существовать произведение искусства, о котором люди не

говорят? Такое может быть: дело в том, что некто может не знать о том, является ли что-то произведением искусства, если уважительное поведение по отношению к нему не отличается чем-то специфическим. Я знакома с определенными культурами, в частности, североамериканских индейских племен, в которых произведения считаются настолько священными, что о них нельзя говорить. Итак, казалось бы, мое определение ложно — вот, пожалуйста, артефакты, которые исключаются из обсуждения. Однако в этом случае я просто предлагаю понятие «трактовка» (treatment) вместо «обсуждение» (discussion). Должна быть некоторая специфическая трактовка объекта, которая означает, что внутренне присущие ему свойства достойны внимания и рефлексии. Иначе не могут быть выявлены различия между религиозными и художественными объектами. Обычно, я полагаю, — это вербальная трактовка, то есть обсуждение, дающее нам ключ к отличию искусства от неискусства. Но пример североамериканских индейцев показывает, какое сложное и углубленное понимание должно иметься, чтобы доступ к их искусству стал возможным.

Одно из преимуществ предложенного способа понимания искусства состоит в том, что оно допускает творческие, развивающие искусство аспекты. Как исчезают, появляются, подвергаются изменениям традиции, так же меняется деятельность и ее результаты, достигнутые в пределах традиций. Класс свойств, считающихся достойными внимания и рефлексии, должен дифференцироваться в зависимости от сдвига интересов и ценностей — хотя обычно изменения должны быть постепенными и надстраивающимися над тем, что было до того.

Второе преимущество моего определения понятия «произведение искусства» состоит в том, что оно дает возможность и описательного и оценивающего использования. В одно и то же время оно собирает вместе всех членов класса и имеет возможность придавать им ценность. Мы узнаём, какие вещи являются искусством, рассматривая, как артефакты обсуждаются и с какой целью это делается. Но это определение предлагает еще и метод отличения хорошего искусства от плохого.



Если объект или событие имеет внутренние присущие свойства, достойные внимания и осознания, из этого может следовать, вероятно, что объект или событие обладают также позитивной ценностью. И если это верно, то это, видимо, тот случай, когда нет такой вещи, как плохое искусство. Однако, я думаю, что существуют плохие произведения искусства, и я должна объяснить, как это согласуется с тем определением искусства, которое я предлагаю.

Ответ, очевидно, кроется в полном понимании и интерпретации концепции *внимания и рефлексии*. Хорошие произведения искусства требуют внимания и осознания, вознаграждая за это, ведь эти виды деятельности по своей природе требуют времени. Вопреки тому факту, что мы можем говорить о придании чему-то «поверхностного внимания», искреннее внимание требует усилий для его поддержания. И абсурдно говорить о «поверхностной рефлексии». Хорошие произведения предполагают уважение и нуждаются в нем. То есть, они требуют активного участия со стороны воспринимающего. Он или она должны смотреть или слушать внимательно. Чтобы иметь полное представление о произведении, некто должен достаточно часто обращаться к нему. Но ценное произведение искусства, много требуя, многое предполагает, и вовлеченность (соучастие) — из разряда этого многого. Требуя большего, чем бездумного и пассивного созерцания, произведения позволяют воспринимающему полностью раскрыть свой потенциал. Популярные песни или мыльные оперы, например, аэстетичны, неэстетичны. Они притупляют чувства и ум вместо их стимулирования. Великое искусство обогащает и усиливает, вовлекая и требуя, чтобы ему действительно уделялись внимание и рефлексия. Итак, определение хорошего искусства будет следующим: X есть хорошее произведение искусства тогда и только тогда, если X есть произведение искусства, которое, требуя продолжительного внимания и осмысления (*reflexion*), вознаграждает за это.

Истинная проверка определения, конечно, есть его применимость. Но как же оно тогда соотносится с

примером, приведенным ранее, — примером разрубленной лошади, который и побудил меня столь серьезно заняться в первую очередь определением понятия «искусство»?

Первое условие соблюдается: части лошади помещаются в сосуды и демонстрируются, что делает их артефактом. Человеческая деятельность и манипуляция с материалом, хотя бы малейшая, действительно имеет место. Как и предполагалось, со вторым — более сложным условием — дело обстоит труднее. Но начнем с рассмотрения того, является ли действительно информация, касающаяся истории создания этого артефакта, направляющей внимание на внутренние присущие свойства. Здесь, как во всех случаях, ничто не заменит исследования и анализа действительного обсуждения (или чего-то аналогичного ему), которое посвящено данному предмету или явлению. В нашем случае споры шли совсем о другом. Многие сосредоточились, конечно, на моральных вопросах, а этическое обсуждение обычно приводит к ссылкам на внешние аспекты, таким как соблюдение соответствующих принципов или следование им. По мере углубления в эти вопросы, объекты и события все более понимаются как моральные сущности, а оценка им дается этическая. Даже создатели (являются ли они «художниками», спорный вопрос, конечно) пытались говорить на языке социальной и политической терминологии, а не в терминах, касающихся внутренние присущих свойств — скорее, об этичности поедания мяса, чем о цвете или форме, к примеру. По моей теории, пока не произойдет прежде всего сосредоточения на внутренние присущих чертах, оцениваемых как достойные эстетического внимания и осознания, произведение не будет считаться произведением искусства. Если бы люди обсуждали способ, которым отдельные формы, цвета или композиции выражают отношение к животным (treatment) или их потребительские качества, тогда произведение начинало бы достигать художественного статуса, потому что *формы, цвета или композиции* являются внутренние присущими свойствами, которые эта культура признает достойными эстетического внимания и осознания.

Для доказательства давайте предположим, что обсуждение обстоятельств данного случая было подлинно эстетическим. Это означало бы, что разрубленная лошадь действительно была произведением искусства. Было ли это хорошее произведение — это вопрос дальнейшего обсуждения. Сейчас мы должны оценить его способность вознаграждать за *продолжительное* внимание и осмысление. Должен ли кто-то не раз посмотреть внимательно на формы, например, чтобы установить связи с социальной практикой? Если некто все более и более смотрит на предмет нашего обсуждения — будет ли он так же, все более увлекаясь, рассматривать «Ночной дозор» Рембрандта, или слушать фуги Баха, или перечитывать «Гамлета» Шекспира? Я склонна относиться к этому очень скептически. Большая часть эффекта демонстрируемой лошади зависит от ценности шока. А шок — это недолговечный феномен. Если шок пройдет, эффект пройдет тоже. Такая продолжительная вовлеченность крайне неблагоприятна. И, следовательно, эстетическая ценность этого явления, видимо, минимальна. Возможно также, что внимание не только не будет *вознаграждено*, но и будет *отвергнуто*. В этом случае некто будет иметь дело с произведением, не обладающим никакой ценностью вообще.

Есть только один способ определить, когда, при каких условиях нечто ценностно: направить внимание и рефлексии на внутренне присущие свойства и посмотреть, вознаграждаются ли они. Выбор и оценка, по моему определению, будут значимы только, если будут хорошо обоснованными, то есть достаточно близкими к установившейся традиции. Так как традиции, а следовательно, и то, что считается произведением искусства, динамичны, то и суждения об искусстве также должны пересматриваться. Но если мы имеем перед собой артефакт и, обладая достаточной информацией, касающейся его истории создания, обнаруживаем, что внимание к нему и осознание внутренне присущих ему свойств выливается в богатое переживание, то мы можем быть уверены, что имеем дело с подлинным произведением искусства.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Arthur Danto. *Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge: Harvard University Press, 1981. George Dickie. *Art and the Aesthetic: Institutional Analysis*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1974.
2. Marcia Muelder Eaton. *Art and Nonart*. Cranbury, N. Y.: Associated University Presses, 1983. P. 99—104.
3. Marcia Muelder Eaton. Aesthetic Pleasure and Aesthetic Pain // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1973. P. 481—485.
4. Walter Cahn. *Masterpieces: Chapters on the History of an Idea*. Princeton: Princeton University Press, 1979. P. 86.

## ТИМОТИ БИНКЛИ

### ПРОТИВ ЭСТЕТИКИ<sup>1</sup>

#### 1. О чем идет речь?

1. Основное значение термина «эстетика» связано с философией искусства. В этом случае любая теоретическая работа об искусстве находится в сфере эстетики. Есть еще более специфическое и более важное значение термина, в каком он относится к особому типу теоретического исследования, возникшего в XVIII веке, когда была написана «Способность суждения». И в этом смысле «эстетика» — это изучение специфической человеческой деятельности, затрагивающей восприятие эстетических качеств, таких как красота, покой, выразительность, единство, оживленность. Несмотря на то, что зачастую предназначенная быть философией искусства, так понятая эстетика не является наукой исключительно об искусстве, она исследует область человеческого опыта (эстетический опыт), которая создана произведениями искусства и нехудожественными артефактами. Разночтение обычно признается несущественным и отбрасывается на том основании, что если эстетика не является наукой исключительно об искусстве, то, по крайней мере, искусство важнее всего для эстетики. Это предположение,

<sup>1</sup> Timothy Binkley. Piece: Contra Aesthetics // Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. XXXV. № 3 (Spring, 1977).

однако, так же ошибочно, и цель этой статьи состоит в том, чтобы показать почему. Принадлежность к предмету эстетики (во втором значении) не есть ни необходимое, ни достаточное условие для того, чтобы быть искусством.

2. Роберт Раушенберг стирает рисунок Де Кунинга и выставляет его как свою работу под названием «Стертый рисунок Де Кунинга». Эстетические свойства оригинальной работы оказались стертыми, и результатом явилась не уничтоженная работа, а другое произведение. Никакой важной информации не содержится в том, как *выглядит* картина (pièce) Раушенберга, исключая, возможно, тот факт, что разглядывание ее самой по себе несущественно с художественной точки зрения. Было бы ошибкой искать на бумаге эстетически интересные пятна. Такое искусство может так же покупаться и продаваться, как эстетически сочный Рубенс, но, в отличие от последнего, это только напоминание или след его художественного значения. Владелец Раушенберга не имеет преимущественного доступа к художественному содержанию, как владелец Рубенса, который прячет работу в частной коллекции. Тем не менее картина Раушенберга является произведением искусства. Искусство в XX веке отличается высокой самокритичностью. Оно освободило себя от эстетических параметров и иногда творит непосредственно с помощью идей, не опосредованных эстетическими качествами. Произведение искусства — это творение (pièce), а творение не обязательно должно быть эстетическим объектом, или даже объектом вообще.

3. Эта статья написана под влиянием двух произведений Марселя Дюшана: «L. H. O. O. Q.» и «L. H. O. O. Q. Shaved»[1]. Откуда же мне известно, что они являются произведениями искусства? В первую очередь, они занесены в каталог. Поэтому я предполагаю, что они произведения искусства. Если вы отрицаете, что это так, то объясните, почему названия в каталоге Ренуара считаются произведениями искусства, а названия в каталоге Дюшана не являются таковыми. И почему показ Ренуара — это выставка произведений искусства, в то время как показ Дюшана — нет, и так далее. В любом случае, являются ли творения (pieces) Дюшана произведениями искусства, в конечном счете несущественно, как мы увидим дальше.

Эта статья также и о философском значении искусства Дюшана и прежде всего о понятии «произведение» (pièce) в искусстве; и ее целью является изменить наше понимание того, что такое произведение искусства.

## II. Что такое «L. H. O. O. Q.»?

Вот слова Дюшана: «Эта “Мона Лиза” с усами и козлиной бородкой является комбинацией “редимэйд” и эпатирующего дадаизма. Оригинал, представляющий собой “редимэйд” в виде дешевой хромофотографии 8х5, в нижней части которой я написал четыре буквы, произносимые на французском языке, сыграл очень рискованную шутку с “Джокондой”» [2].

Представим такое описание самой «Моны Лизы». Леонардо взял холст и немного краски и нанес краску на холст так-то и так-то — и вот мы имеем знаменитое лицо со всем, что его окружает. Есть большая разница между этим описанием и описанием Дюшана.

Я бы мог, конечно, продолжать бесконечно описание наружности «Моны Лизы»; и точность, с которой ваше воображение воспроизведет эту наружность, могла бы зависеть от того, насколько хорошо мое описание, насколько хорошо ваше воображение и от благоприятного стечения обстоятельств. Однако, несмотря на то, насколько точно и ярко мое описание, одна вещь никогда не передастся вам с помощью картины. Вы не можете утверждать, что познакомитесь с произведением искусства, прочитав превосходное его описание, даже если вы могли узнать при этом много интересных вещей о нем. Путь, которым вы придете к познанию «Моны Лизы» есть разглядывание ее самой, либо хорошей с нее репродукции. Настоящее значение репродукций не в том, что они точно воспроизводят произведения искусства, а, скорее, в том, что они дают представление о том, как выглядит произведение искусства. Репродукции могут выполнить более или менее приемлемую работу по воспроизведению характерных особенностей феномена живописи. Это не означает, что воспринимающему дается право ограничить свои эстетические суждения относительно репродукций. Это значит толь-

ко, что вы не можете многое сказать о картине, пока вы не знаете, как она выглядит.

Теперь пересмотрим описание творения Дюшана: «L. H. O. O. Q.» — репродукция «Моны Лизы» с усами, козлиной бородкой и дополненная буквами. Все это более чем аморфно. Описание говорит вам, что произведение искусства наличествует; вы знаете произведение, даже не взглянув на него. Когда вы видите произведение искусства, то для вас нет неожиданностей: да, это репродукция «Моны Лизы»; вот усы, козлиная бородка, вот пять букв. Когда вы смотрите на репродукцию, вы ничего более не узнаете о художественном значении, по сравнению с тем, что вы уже знаете из описания Дюшана, и по этой причине было бы бессмысленно тратить время, изучая работу с видом знатока, смакующего Рембрандта. Совершенно противоположное будет справедливым в отношении «Моны Лизы». Если я скажу вам, что это портрет женщины с загадочной улыбкой, то я мало скажу о произведении искусства, поскольку важно то, как оно *выглядит*; и я могу только *показать* вам его, а не рассказать о нем.

Эта разница может быть объяснена противопоставлением идей и видимого (*appareances*). Одно искусство (большую часть которого составляет традиционное искусство) творит преимущественно с помощью видимого. Знать искусство — это знать, как оно выглядит; и знать, что знание искусства есть *опыт видения*, в котором и схватывается видимое. С другой стороны, иное искусство творит прежде всего идеями [3]. Знать искусство — значит знать идею; а чтобы знать идею, нет необходимости иметь особое чувствование или даже иметь какой-то особый опыт. Вот почему вы можете познать «L. H. O. O. Q.», равно разглядывая ее или имея ее описание (на самом деле это произведение могло бы быть лучше или легче познаваемым через описание, нежели через восприятие). Критический анализ видимого, который так полезен в понимании «Моны Лизы», имеет малую ценность при объяснении «L. H. O. O. Q.». Обращения к изяществу, с которым усы были нарисованы, или тонкости, с которой козлиная бородка была сделана, чтобы соответствовать овалу лица, оказываются бессмыс-



ленными попытками сказать что-либо значащее о произведении искусства. Если взглянуть на творение, то самое важное, на что нужно обратить внимание, это то, что *это* репродукция «Моны Лизы», что *к ней* подрисованы усы и так далее. Строго говоря, едва ли имеет значение то, как это сделано, как это выглядит. Мы смотрим на «Мону Лизу», чтобы получить представление о том, как она выглядит, а к дюшановскому творению обращаемся для получения информации, для получения доступа к выраженной идее.

### III. Что такое «L. H. O. O. Q. Shaved»?

Дюшан разослал приглашения на частный просмотр выставки под названием «Невидимое или менее видимое (Марселя Дюшана) Розе Селяви 1904—64: коллекция Мери Сислер». На обложке приглашения он наклеил игральную карту, которая изображает репродукцию «Моны Лизы». Внизу карта надписана на французском языке: «L. H. O. O. Q. Shaved». Это произведение выглядит как «Мона Лиза», а «Мона Лиза» выглядит как это произведение: поскольку одна есть репродукция с другой и их эстетические качества в основном совпадают [4]. Различия в том, как они выглядят, имеют незначительное художественное значение, если таковое вообще имеется. Мы не устанавливаем идентичности, указывая, где одна отличается от другой. Это обусловлено тем фактом, что произведение Дюшана не произносит свое художественное заявление на языке эстетических качеств. Следовательно, его эстетические свойства в такой же степени есть большая часть «L. H. O. O. Q. Shaved», как и портрет математика в книге по алгебре есть часть математики.

Видимого недостаточно для установления идентичности произведения искусства, если сущность не находится в видимом. Но если сущность искусства в видимом, то как мы установим это? Почему мы должны удерживать Дюшана от кражи вида «Моны Лизы», исходя из высших соображений? Здесь проявляется предел способности эстетики в ее схватке с искусством, поскольку эстетика ищет видимого. Чтобы увидеть, почему и как, нам нужно исследовать природу эстетики.

#### IV. Что такое эстетика?

1. *Термин.* Термин «эстетика» обозначает ту отрасль философии, которая связана с искусством. Термин этот возник в восемнадцатом столетии, когда Александр Готтлиб Баумгартен использовал греческое слово для наименования того, что он определял как «науку о восприятии» [5]. Полагаясь на отличие, хорошо известное «греческим философам и отцам церкви», он противопоставил вещи, воспринимаемые чувственно (эстетические сущности), вещам умопостигаемым (абстрактным сущностям), поручая эстетике исследование первых. Баумгартен затем подвел изучение искусства под эгиду эстетики. Они были быстро идентифицированы, и «эстетика» стала «философией искусства» так же, как «этика» — «философией морали».

2. *Эстетика и перцепция.* С самого начала эстетика была посвящена изучению «вещей, воспринимаемых чувственно», так или иначе исходя из «эстетического отношения», которое определяет уникальный путь восприятия, или из «эстетического объекта» восприятия. Доверие к чувственному восприятию было углублено изобретением «Способности суждения» философами восемнадцатого столетия, желавшими понять обращение человека к красоте и другим эстетическим качествам. Благодаря «Способности суждения», мы можем производить различия в эстетических опытах. Утонченная личность с высоко развитым вкусом имеет возможность воспринимать и узнавать лишенную простоты и утонченную художественную выразительность, которая закрыта для личности с низко развитым вкусом. Эта новая способность охарактеризована в контексте особого «незаинтересованного» восприятия, оторванного от своего интереса и от так называемого «практического интереса». Развитие понятия незаинтересованности подкрепляло чувственную ориентацию эстетики, поскольку отдаление «интереса» от опыта избавляет его от утилитарности и вкладывает его ценность в непосредственное знание. Эстетический опыт — это нечто, имеющее целью «самое себя». В конечном счете, эстетика появилась, чтобы трактовать предмет эстетического восприятия как род

иллюзии, поскольку ее «реальность», то есть реальность незаинтересованного восприятия, становится оторванной от реальности практического интереса. Две реальности несоизмеримы: коровы на картинах Тернера видимы, но не могут быть подоены или услышаны.

Важно отметить, что эстетика есть результат античной традиции философии прекрасного. Красота есть свойство, равно лежащее в основе искусства и природы. Человек прекрасен: таков же его дом и картины, развешанные в нем. Эстетика продолжила традицию изучения такого типа опыта, который может наличествовать равно в природе и созданных объектах. В результате эстетика никогда не была, в строгом смысле, наукой о художественном феномене. Поле ее исследования шире, чем искусство, поскольку эстетический опыт не сводится к опыту искусства. Этому факту не всегда придавалось должное значение, и в результате эстетика обычно выступает в основном под видом философии об искусстве.

Так как эстетика и философия искусства стали еще больше отождествляться, то появилась еще более серьезная неразбериха. Произведение искусства стало истолковываться как эстетический объект, как объект восприятия. Отсюда значение и сущность всего искусства мыслятся присущими видимому в образах и звуках непосредственного (хотя необязательно нерелексивного) знания. Первым принципом философии искусства стало: все искусство обладает эстетическими качествами, а сущность произведения содержится в наборе его эстетических качеств. Вот почему «эстетика» стала только иным названием для философии искусства. Хотя иногда признается, что эстетика не идентична философии искусства, а, скорее, является дополнительной наукой, все еще обычно предполагается, что все искусство эстетично в том смысле, что пребывание в рамках предмета эстетики есть во всяком случае необходимое (если не достаточное) условие для того, чтобы быть искусством [6]. И, как мы еще увидим, существование эстетического есть ни необходимое, ни достаточное условие для существования искусства.

Энтузиасты современной эстетики могут полагать, что баумгартеровская «наука восприятия» есть гиблое дело,

пригодное лишь для домодернистских эстетов, увлеченных поисками идеала красоты. Однако обзор современной эстетической теории подтвердит, что эта часть философии до сих пор еще не ищет *смысла* своего *бытия* как чувственной реальности — видимого — и не может в достаточной мере установить различия между «эстетикой» в узком смысле и философией искусства. В своем эссе «Эстетическое и неэстетическое» Фрэнк Сибли связал это положение с восприятием: «Важно отметить, во-первых, что в широком смысле эстетика имеет дело с чувственным восприятием. Люди должны *видеть* красоту цельности произведения, *слышать* заунывность или неистовство в музыке, *замечать* броскость цветовой гаммы, *чувствовать* воздействие рассказа, его настроения, или неопределенность его интонации ... рассматривание, слушание или чувствование имеют решающее значение. Допускать в самом деле, что кто-то может высказывать эстетическое суждение без эстетического восприятия — значит неправильно понимать эстетическое суждение» [7]. Несмотря на существование многих новых направлений в философии искусства XX века, она все же осуществляется под руководством эстетического исследования, которое предполагает, что произведение искусства есть вещь воспринимаемая.

Основные эстетические качества должны восприниматься для того, чтобы о них можно было судить как о «чувственно воспринимаемом объекте» (perceptual object): «Воспринимаемый объект есть объект, обладающий рядом таких качеств, которые, во всяком случае, открыты для непосредственного чувственного знания» (Монро Бердсли) [8]. Это Бердсли противопоставляет «физическим основаниям» эстетических качеств, которые «складываются из предметов и событий, описанных в физическом словаре» [9]. Следовательно, произведение искусства оказывается реальностью, обладающей двумя принципиально различными аспектами, с одной стороны — эстетическими, а с другой — физическими: «Когда критик говорит, что поздние картины Тициана обладают поразительным ощущением воздуха и яркостью колорита, он говорит об эстетическом объекте. Но когда он говорит, что Тициан использовал темно-красный подмалевок и придал картине

прозрачный глянec после того, как он наложил краски, он (критик) говорит о физических объектах» [10].

Этот «эстетический объект» взят философией искусства в качестве предмета исследования. То, что видимое первостепенно — утверждается, начиная от экспрессионистских теорий, которые понимают произведение искусства как «воображаемый объект» (*imaginary object*), через который художник выразил свою «интуицию», до формалистских теорий, которые чтут чувственно воспринимаемую форму [11].

«Значимая форма» Клайва Белла — с очевидностью есть чувственно воспринимаемая форма, поскольку она воспринимается и возбуждает «эстетическую эмоцию» перед тем, как она начинает функционировать художественно [12].

Сюзанна Лангер окрестила эстетические видимости «кажимостями» (*semblances*) и предприняла, вероятно, наиболее широкое исследование художественной «кажимости» в своей книге «Чувство и форма». Эстетика воспринимает все виды искусства как нечто, вовлеченное в создание некоего рода подобия или художественной «иллюзии», которая представляет нам себя ради себя самой.

Трудно, однако, отстаивать строго чувственную интерпретацию эстетической «видимости». Литература является одной из значительных художественных форм, которая нелегко согласуется с чувственной моделью сферы искусства. Хотя мы воспринимаем напечатанные слова в книге, мы, фактически, не воспринимаем литературное произведение, которое составлено из неосязаемых лингвистических элементов. Кроме того, как указывает Сибли, читатель будет «чувствовать воздействие рассказа, его настроение или неопределенность его интонации», так что его эстетические качества, во всяком случае, будут даны в *опыте* чтения, хотя они чувственно не воспринимаются. Нам даны в опыте различные предметы без их чувственного восприятия. Воздействие рассказа переживается как эмоция без применения осязания, слуха или зрения. Таким образом, будет не вполне корректно говорить, что нельзя познать эстетические качества рассказа без «непосредственного чувственного восприятия», вернее будет сказать, что их нельзя познать без непосредственного

опыта чтения рассказа. Это исключает возможность знакомства с литературным произведением через его пересказ (в отличие от того, как можно получить представление об «L. H. O. O. Q.»). Так же, как вы должны смотреть на определенный объект, представляющий собой живопись, вы должны читать определенные слова, складывающиеся в рассказ, для того, чтобы судить о нем эстетически. Следовательно, хотя восприятие — это парадигма эстетического опыта, точная эстетическая теория будет обнаруживать эстетические качества в особом типе опыта (эстетического опыта), включающего литературу.

3. *Теория средств коммуникации (media)*<sup>1</sup>. Что значит иметь необходимый «непосредственный опыт переживания» (direct experience) эстетического объекта? Как вы определите, что собой представляет опыт, необходимый для знания отдельного произведения искусства? Здесь мы наталкиваемся на проблему. Эстетические качества не могут быть переданы вне непосредственного чувственного опыта. Таким образом, мы не можем сказать, что эстетические качества произведения независимы от опытного их познания. Как утверждает Изабель Хангерленд, нет интерсубъективных критериев для проверки наличия эстетических качеств [13]. Вот почему нельзя дать представление о «Моне Лизе» через ее описание. Невозможно установить критерии для идентификации произведений искусства, которые основываются на их эстетических качествах. И это та точка, где эстетика нуждается в понятии средств коммуникации (media). В эстетике средства коммуникации являются базисными категориями искусства, и каждое произведение идентифицируется через свое средство коммуникации. Давайте посмотрим, как это делается.

В современной эстетике проблема отношений между эстетическими и неэстетическими свойствами объекта обсуждалась много раз. И какой бы определенный анализ ни давался, он в большинстве случаев сводился к тому,

<sup>1</sup> Более традиционно «media» в американской эстетике понимаются прежде всего как «обработанные материалы», выступающие в качестве материальных (физических) «посредников» в художественном (эстетическом) отношении. Викили же, на наш взгляд, в первую очередь обращает внимание на коммуникативный аспект media, что влияет и на его интерпретацию «опыта» в целом. — Прим. ред.

что эстетические качества *зависят* до некоторой степени от неэстетических качеств [14]. Нет никакой гарантии, что легкое изменение в цвете или форме не умалит эстетические качества картины, вот почему репродукции часто имеют эстетические качества, отличные от оригинала [15]. Изменяя то, что Бердсли называет «физическими» свойствами, даже слегка, можно выхолостить те черты произведения искусства, которые встречаются при эстетическом переживании (aesthetic experience) объекта. Эстетические объекты уязвимы и хрупки, и в этом другая причина, почему важно иметь критерии идентификации для них.

Так как эстетические качества зависят от неэстетических, то идентичность эстетического произведения искусства может быть определена с помощью конвенций, влияющих на его неэстетические качества. Эти конвенции очерчивают неэстетические параметры, которые должны оставаться неизменными в идентификации отдельных произведений. Средство коммуникации — не просто физический материал, но, скорее, сеть таких конвенций, которые определяют границы области, в которой физические материалы и эстетические качества опосредуются. Например, в средстве коммуникации живописи имеется конвенция, которая гласит, что краска, но не холст, подрамник или рама, должна оставаться неизменной для того, чтобы сохранить идентичность произведения искусства. С другой стороны, краска не есть обязательно неизменное условие в искусстве архитектуры, но оно применимо в другом искусстве — украшения интерьера. Одно и то же произведение архитектуры могло бы иметь белые или розовые стены, но в картине нельзя поменять белые облака на розовые, при этом оставив ее прежней. Если средство коммуникации картины остается неизменным, несмотря на видоизменения ее рамы, то здание не останется неизменным, если переменить внутри, скажем, деревянные части. Перемещая Рубенса из искусно сработанной барочной рамы в современную раму Баухауз, мы не изменим произведение искусства, но, сделав подобное изменение в деревянных частях здания, мы изменим, хотя бы и слегка, произведение архитектуры.

В своей сети конвенций каждое художественное средство коммуникации устанавливает неэстетический критерий для идентификации произведения искусства. Исходя из сказанного о том, как это осуществляется, мы дали параметры, по которым определяются эстетические качества произведения. Когда мы следим за танцем, мы обращаем внимание на движения танцовщиков. Когда мы смотрим спектакль на той же самой сцене, мы сосредотачиваемся на игре актеров. Рассмотрение литературного произведения, такого как стихотворение, привлечет нас к различным неэстетическим чертам, если мы будем подходить к нему, как к короткому рассказу; тогда как жанр стихотворения требует разбивки текста на отдельные строфы, что и отличает его от короткого рассказа. Таким образом, характеристика средств коммуникаций Сюзанной Лангер в терминах определенного типа кажимости (*semblance*), которую они создают, неверна. Она полагает, что живопись создает иллюзию пространства, музыка — иллюзию движения времени и так далее. Однако не «содержание» эстетической иллюзии определяет средство коммуникации. Прежде чем мы скажем, является ли нечто иллюзией пространства, мы должны знать, где отыскать эту кажимость; а знаем мы это благодаря пониманию конвенций (то есть средств коммуникации), с помощью которых вещь дана в эстетическом опыте.

Все, что может быть увидено, может быть увидено эстетически, то есть рассмотрено ради его эстетических качеств. Причина, по которой мы знаем, что искать эстетические качества нужно на лицевой стороне картины, не в том, что обратная сторона лишена их, но, скорее, в том, что правила живописи диктуют нам, куда смотреть. Даже если обратная сторона картины выглядит интереснее лицевой, директор музея, тем не менее, вынужден повесить картину в соответствии с правилами — лицевой стороной. Средство коммуникации говорит вам, что нужно делать для того, чтобы познать эстетическое произведение искусства.

В двадцатом столетии мы стали свидетелями быстрого распространения новых средств коммуникации. По всей видимости, средство коммуникации появляется тогда,



когда новые конвенции институционализируются для выделения эстетических качеств либо на основе новых материалов, либо новых машин. Фильм стал художественным средством коммуникации, когда его уникальная физическая структура была применена для того, чтобы идентифицировать эстетические качества по-новому. Режиссер стал художником, когда он перестал просто воспроизводить пьесу и открыл в фильме такие возможности для творчества, которых нет у театра. Эстетические качества, которые могут быть представлены фильмом, снятым из оркестровой ямы и подчиняющимся временной структуре пьесы, являются, по существу, эстетическими свойствами самой пьесы. Но когда камера снимает два различных действия в двух разных местах и в разное время, а изображение видимо в одно и то же время, в одном и том же месте, реализуются такие эстетические свойства, какие недоступны театру. Появилась новая конвенция для выявления эстетических свойств.

Эстетическая теория средств коммуникации дает приемлемую аналогию: произведение искусства подобно личности. Зависимость эстетических качеств от неэстетических подобна зависимости черт характера от строения тела человека. Как указывает Джозеф Марголис, произведение искусства так же *воплощается* в физических объектах (или физических событиях), как личность воплощается в человеческом теле: «Сказать, что произведение искусства воплощается в физическом объекте — значит сказать, что его идентичность очень близка идентичности физического объекта, в котором оно воплощено, хотя идентифицировать одно не значит идентифицировать другое; это также означает, что, будучи воплощенным, произведение искусства должно обладать другими свойствами, нежели те, которые приписываются физическому объекту, в котором произведение воплощено, хотя можно было бы сказать, что оно обладает также и свойствами этого физического объекта (насколько возможно). Также, если будучи воплощенными, произведения искусства неожиданно проявляются в своих эмерджентных сущностях (emergent entities), тогда свойства, которыми произведение искусства обладает, будут вклю-

чать и такие свойства, которые не могут быть полностью приписаны объекту, в котором оно воплощено» [16]. Эмерджентными сущностями эстетического искусства являются эстетические качества, доступные только благодаря непосредственному опыту. Эстетические и физические свойства художественного произведения сплавляются в одно целое, первые из них образуют «душу», а вторые — «тело» произведения. Когда мы хотим увидеть человека, мы смотрим на его тело — точно так же, когда мы хотим увидеть художественное произведение, мы смотрим на его «тело», то есть физический материал, в котором оно воплощено, как это определено границами конвенций о средствах коммуникации.

Аналогия с человеком часто появляется в эстетической теории, потому что она дает подходящую модель для понимания художественного произведения как единой сущности, апеллирующей к двум заметно различным типам интереса. Это объясняет, например, основу взаимоотношений между красотой и деньгами.

Эта аналогия недавно была использована для утверждения, что произведение искусства, как и личность, имеет права [17]. Искать полотно Пикассо или скульптуру Микеланджело — значит не только нарушить права их владельцев, но еще и нарушить действительные права самих произведений. Произведение является личностью; испортить полотно или мраморную скульптуру — значит навредить этой личности. Таким образом, мы видим, что эстетические произведения искусства еще и смертны. Как и люди, они стареют и уязвимы со стороны физических условий.

4. *Искусство и произведения.* Эстетика использовала конвенции о средствах коммуникации для того, чтобы классифицировать и идентифицировать художественные произведения, но ее понимание природы искусства недостаточно адекватно распознает конвенциональную структуру, внутри которой художественные произведения появляются. Вот почему эстетика склоняется к мнению, что средство коммуникации — это вид субстанции (краска, дерево, камень, звук и так далее), а не сеть конвенций.

Увлеченность эстетики чувственными вещами приводит ее к выдвиганию на первый план и исследованию понятия «произведение искусства», тогда как ее внимание почти всецело отвлекается от множества других аспектов такой сложной культурной деятельности, которую мы называем «искусством». Другими словами, искусство для эстетики является, в основном, классом вещей, называемых произведениями искусства, являющихся источниками эстетического опыта. Говорить об искусстве — значит говорить о группе объектов. Определять искусство — значит объяснять его участие в этом классе. Так, мы часто сталкиваемся с эстетическими дискуссиями по вопросу «Что есть искусство?», непосредственно сводящимися к вопросу «Что есть произведение искусства?», как будто бы эти два вопроса очевидно идентичны. Но все-таки они не одно и то же.

То, что считается произведением искусства, должно быть выявлено путем изучения практики искусства. Искусство, как и философия, есть культурный феномен, и каждое произведение искусства в значительной мере полагается на свой художественный и культурный контекст в коммуникации своего значения. «L. N. O. O. Q. Shaved» похожа на «Мону Лизу» так же, как и любая репродукция, сделанная с нее, но их художественные значения едва ли могут быть более различными. Так же как я не могу объяснить вам, что означает слово «got», пока вы не скажете, из какого оно языка, английского или немецкого, я не могу объяснить значения картины без рассмотрения ее вовлеченности в художественную среду. Шокирующее значение «Олимпии» Мане, например, в значительной степени утрачено в современной аудитории, хотя оно может быть восстановлено изучением общества, в котором эта картина появилась. Даже на простой вопрос «Что представляет собой картина?» нельзя ответить без некоторого обращения к условиям, в которых она создавалась. Означает ли меньшее живописное пятно на полотне меньшую фигуру, или более удаленную фигуру, или что-нибудь еще — детерминировано условиями репрезентации. Исчезающее пред-

убеждение против «нереалистического» искусства прошлого идет от невозможности судить о нем в соответствии со стандартами, которые в настоящее время являются частью другой культуры.

Таким образом, (попытка определить понятие «искусство» через определение понятия «произведение искусства» так же неправомерна, как попытка определить философию через определение того, что собой представляет книга по философии.) Произведение искусства не может выступать отдельно как элемент группы. Группа не отражает структуры той человеческой деятельности, которая называется искусством. Полагать, что мы можем рассматривать проблему определения искусства через попытку объяснить членство в классе объектов, есть просто предрассудок эстетики, которая низко оценивает культурную структуру искусства ради следования за чувственными объектами. Даже такое образцовое эстетическое произведение искусства как «Мона Лиза» является полностью культурным объектом, чьи художественные и эстетические значения закреплены в картине с помощью сил культуры, а не с помощью химических сил, которые удерживают неповрежденным красочный слой в течение длительного времени.

В той мере, в какой приумножались средства коммуникации, ослабевали связанные с их конвенциями эстетические императивы. Искусство становится в XX веке все более и более неэстетическим, доводя конвенции новых средств коммуникации до того, что границы между ними стали размытыми. Некоторые произведения искусства могут быть представлены как мультимедиальные, другие (такие как дюшановские) не могут быть помещены ни в какой тип коммуникации вообще. Понятие «средство коммуникации» было изобретено эстетикой для того, чтобы объяснять идентичность художественных произведений, которые связаны с эстетическими качествами. Когда искусство отбрасывает диктат эстетики, оно отвергает конвенции о средствах коммуникации. Давайте посмотрим почему.

## V. Искусство вне эстетики

(Искусство не нуждается в том, чтобы быть эстетичным.) «L. H. O. O. Q. Shaved» воспроизводит видимость «Моны Лизы», в то же время лишая ее собственного значения. Две работы выглядят совершенно одинаково, но полностью различны. Если сомнительная шутка прощается «L. H. O. O. Q. Shaved», то оскорблена «Мона Лиза». Восстановив ее оригинальный вид, не восстановишь ее первоначального состояния. Дюшан добавил только козлиную бородку и усы, но когда он удалил их, священная аура эстетических качеств пропала. Это была скрытая художественная условность, которая осталась, даже когда усы и козлиная бородка были удалены. Первоначальный образ не поврежден, но буквально точно воспроизведен; его функция в дюшановском произведении именно в том, чтобы указать на «Мону Лизу». «L. H. O. O. Q.» выглядит неприлично: граффити на шедевре. Она полагается на наше зрение, равно как и на эстетическую ауру и свое бесстыдное осквернение. Но так как ее преемница восстанавливает прежнюю видимость, шедевр иронически осмеивается во второй раз через уничтожение благородства, в чем была повинна «L. H. O. O. Q.». Первое произведение делает «Джоконду» смешной, второе разрушает ее в процессе «восстановления». «L. H. O. O. Q. Shaved» переименовывает леонардовское художественное произведение как производное от «L. H. O. O. Q.» и, буквально истолковывая образ, возвращает временное значение, то есть высвобождает его эстетические параметры. Увиденный как «L. H. O. O. Q. Shaved», образ оказывается подточенным в своей художественной/эстетической силе — он кажется почти вульгарным, так как он обошел мир оскверненным. Это потому, что он помещен в контекст, где его эстетические свойства не значимы и его художественная «личность» сведена к куску окрашенного полотна.

Уже указывалось на то, что можно познакомиться с произведением «L. H. O. O. Q.» без непосредственного опыта его восприятия, имея вместо этого его описание. Тут оно разделяет судьбу большей части современного искусства, которое избегает коммуникации. Когда Мел

Бохнер (Mel Bochner) делает полосы на стенах галерей, чтобы измерить кривизну дуги, их цель состоит в передаче информации. То же самое верно в отношении работы Он Кавара «Я встал» — открыток, в которых просто регистрируется время его пробуждения каждый день [18]. То, что мы должны увидеть, воспринять через опыт, чтобы познать это искусство, является предметом интерсубъективных тестов искусства — иначе, вежливо в случае эстетического искусства — и вот почему описание иногда будет адекватнее коммуникации произведения искусства.

Когда Дюшан писал «L. N. O. O. Q.» под изображением «Моны Лизы», он не демонстрировал свой почерк. Красота письма зависит от эстетических свойств его начертания. Значение написанного предложения, однако, является функцией того, как начертания согласуются с расположением букв. Эстетика предполагает, что художественное значение должно быть истолковано согласно первому типу связи между значением и начертанием, но не благодаря второму. Она ошибочно принимает опыт восприятия эстетических качеств за сущность искусства. Самое замечательное, даже применительно к эстетичнейшему искусству, состоит не в его красоте или в чем-то другом из его эстетических качеств, а в том факте, что эта красота есть результат человеческого творчества, артикулированного (articulated) посредством коммуникации.

Порок эстетики заключается в следующем: то, как что-нибудь выглядит, частично является функцией того, что мы привносим в это, и искусство также культурно зависимо в своем существовании от простого взгляда на вещи. Важность букв Дюшана в том, что они привлекают внимание к культурному окружению, которое может одинаково поддержать или уничтожить эстетическое поведение объекта. Дюшановские титулы не называют объекты; они обращают на них внимание. Они привлекают внимание к художественному обрамлению, внутри которого произведение искусства индексируется титулами и другими средствами.

Большая часть искусства предпочла высказываться посредством коммуникации в эстетическом пространстве, но это не является а priori причиной того, почему искусство

должно ограничивать себя при создании эстетических объектов: оно могло бы выбрать для реализации семантическое пространство вместо эстетического, так что художественное значение не воплощалось бы в физических объектах даже согласно конвенциям о средстве коммуникации.

Дюшан доказал это созданием неэстетического искусства, то есть искусства, чье значение не производится видимостью объекта. В частности, роль линии в «L. Н. О. О. Q.» больше походит на ее роль в предложении, чем в рисунке или картине [19]. Вот почему изображение усов и козлиной бородки неважно для искусства. Первый вариант «L. Н. О. О. Q.» был выполнен не Дюшаном, а Пикабиа по инструкциям Дюшана, и козлиная бородка была пропущена. Было бы пустой затеей размышлять о том, какой вариант лучше или менее интересен на том основании, как он выглядит. Сущность художественного произведения не может быть установлена критическим рассмотрением его видимых качеств. Это не цельное единство (как и в личности) физических и чувственных качеств. Его выдающиеся художественные достоинства *не зависят* от неэстетических качеств в том смысле, что они воплощены в них. Эстетические качества «L. Н. О. О. Q.», как и эстетические качества «Стертого Де Кунинга» Раупшенберга, не предлагаются художником для эстетической потехи, а, скорее, являются побочными чертами произведения, так же как его вес или возраст. Начертания в произведении Дюшана воспринимаются так же, как в предложении в книге, и в обоих случаях мы можем порицать присутствие эстетических качеств. Но смысл ни в том, ни в другом случае не может быть вычитан из их облика. Начертания используются для того, чтобы передавать информацию, а не вызывать в воображении образ; следовательно, отношение значения к материалу подобно тому же, что мы находим в чертеже треугольника в учебнике по геометрии.

Если художественное произведение есть личность, то Дюшан обнажил пустоту ее эстетической ауры. «L. Н. О. О. Q.» превращает личность в объект посредством шутки, связанной с чтением букв по-французски. Она также превращает произведение в «просто вещь». Присутствие усов оскорбляет эстетические права «Моны Лизы» и

потому оскорбляет «личность» художественного произведения. Осмеянием таких личностей произведение Дюшана отказывается от своей собственной личности. Эстетика ограничивается прочтением художественного произведения как модели личности. Некоторые очеловеченные объекты являются произведениями искусства, но не все художественные произведения являются личностями. Но если не личность, тогда что же есть произведение искусства?

## VI. Что такое произведение искусства?

Произведение искусства есть творение. Понятие «произведение искусства» не выделяет какого-то особого класса эстетических персонажей. Понятие обозначает индексирующую (indexical) функцию в художественном мире. Чтобы быть произведением искусства, вещи нужно лишь быть названной (индексированной) художником художественным произведением. Простого переименования необычной вещи уже будет достаточно. Так что вопрос «Является ли это искусством?» малоинтересен. Вопрос таков: «Ну и что же, если является?» Искусство — эпифеномен по отношению к классу его произведений [20].

Конвенции именования произведений искусства и публикации каталогов способствуют практике индексации искусства. Однако важно отличать индексацию, осуществляемую художником в акте творчества, от индексации путем публикации каталога. Искусство создается первым актом, второй обычно обозначает уже имеющееся искусство под другими заголовками, такими как: «произведения такого-то автора», «произведения, показанные на такой-то выставке», «произведения такого-то владельца» и так далее. Создать искусство означает, в принципе, выделить нечто (объект, идею) и сказать об этом: «Это произведение искусства», внося в каталог как «художественное произведение». Может оказаться, что речь идет о переносе ответственности за искусство на официальных создателей искусства, называемых художниками, а вопрос определения сферы искусства сводится к вопросу об определении тех, кто является художниками. Но это опять неверно ставит акцент на личностях, набрасывая тень на практи-



ку искусства. Любой может быть художником. Быть художником — значит использовать (или, возможно, придумывать) художественные конвенции, чтобы индексировать вещь. Это могут быть конвенции средства коммуникации, которые обеспечивают индексацию эстетической вещи с помощью неэстетических материалов. Но даже эстетический художник должен отстраниться от написанного или сыгранного и сказать: «Вот оно. Свершилось». Это позиция, в которой художник полагается на основные индексирующие конвенции об искусстве. основополагающим художественно-творческим актом является акт обозначения творения: «Творение есть — ...». Накладывание краски на полотно или изготавливание какого-либо изделия являются только одним путем обозначения произведения искусства. Когда Дюшан написал «L. N. O. O. Q.» под репродукцией или когда Раушенберг стер Де Кунинга, это не было работой (трудом) по созданию искусства. Произведением искусства не является обязательно что-либо сделанное, это, в основном, что-либо придуманное. Быть художником не значит всегда делать что-либо, а, скорее, заниматься культурным предпринимательством, в котором художественные творения предлагаются вниманию. У Роберта Барри однажды была выставка, которая ничего не экспонировала: «Моя выставка в Art Project Gallery в Амстердаме, в декабре 69, будет продолжаться в течение двух недель. Я попросил их найти дверь и прибить мое объявление на ней, гласящее: "Для выставки галерея будет закрыта"» [21].

Факт, что любой бы мог быть художником, если его так назовут в средствах массовой информации, — может показаться нелепым. Нам нужно остерегаться путаницы выводов о сфере искусства с выводами о хорошем или признанном искусстве. Индексатор-любитель может индексировать банально, и бесплодность его стремления будет только тщетным усилием избежать художественной непоследовательности. Но их результаты не так уж и отличаются в том случае, если Воскресный Художник сработает несколько ужасных акварелей, которые не будут иметь художественной ценности. Несмотря на их художественную несостоятельность, каждый из них,

случайный индексатор и случайный художник, являются, тем не менее, художниками, а вещи, которые они производят, суть произведения искусства так же, как студенческая работа по экономике принадлежит сфере экономики, хотя она примитивно и слабо написана. Простым изготовлением вещи (piece) человек утверждает свой художественный «статус»; хорошее искусство характеризуется значительностью и важностью того, о чем оно сообщает. Конечно, значительное искусство, как и серьезная экономика, обычно творятся людьми, которых мы считаем «профессионалами». Таким образом, имеются смыслы слов «художник» и «экономист», которые относимы к людям, занимающимся своими дисциплинами с особым удовольствием. Но то, что эти «профессионалы» делают, не отличается от того, что делают любители; разница лишь в том, что деятельность одних выделяется как профессия. Это показывает, что вопрос «Является ли этот человек художником?», как и вопрос «Является ли эта вещь произведением искусства?», не столь важен в художественном отношении.

Искусство есть практикуемая дисциплина мышления и действия, как математика, экономика, философия или история. Главное различие между искусством и всем прочим в том, что создание искусства есть просто использование индексирующих конвенций, определяемых практикой. Основание для этого лежит в определяющем смысле искусства быть «творчеством и концепцией ради самого творчества и концепции»; и поэтому дисциплина искусства выработала конвенцию создания произведения, которая не ограничивает содержание того, что создается. Другими словами, искусство, в отличие от экономики, не имеет основного предмета. Художественный мир развивается и эволюционирует через сложную сеть взаимосвязанных интересов, поскольку он имеет общую структуру «дисциплины». Но часть недавней истории искусства содержит в себе ослабление конвенций, на которых может существовать искусство, до тех пор, пока они целиком «формальны». Более широкое использование термина «творение» вместо «произведение искусства» отражает эту либерализацию, поскольку содействует понижению важ-

ности коммуникации. «Произведение искусства» предполагает объект. «Творение» предполагает сообщение, индексированное в практике. Существует много видов «творений», различающихся в соответствии с видами практики, в которых они индексируются. «Творение» могло бы быть предметом математики, или экономики, или искусства; а некоторые «творения» могли бы быть обращены к нескольким различным дисциплинам. {Художественное произведение — это только творение (искусства), сущность, определяемая конвенциями практики искусства.}

Рассмотренная здесь точка зрения на искусство имеет один очень важный пункт, в котором есть различие с эстетикой. Средства коммуникации учреждены для того, чтобы идентифицировать произведения искусства экстенсionalmente. Джозеф Марголис опирается на эту идею, когда он утверждает, что идентичность художественного произведения зависит от идентичности физического объекта, в котором произведение воплощено: «Так, произведения искусства претендуют на то, чтобы быть определенными объектами, в *интенциональных контекстах*, хотя они могут быть идентифицированы в связи с воплощением, через идентичность которого осуществлена идентификация в *экстенциональных контекстах*. Это значит, что произведения искусства, идентифицированные экстенсionalmente (какими бы они ни были), контролируют свою идентичность идентичностью того, в чем они оказываются воплощенными» [22]. Некоторые трудности эта точка зрения испытывает в связи с «двойной картиной» Дюшана, представляющей собой простой подрамник, на одной стороне которой изображен «Рай», а на другой — «Король и королева в окружении быстрых ню». Решающие доказательства, однако, находятся среди художественных произведений, которые созданы только с помощью индексации — такие как «редимэйд» Дюшана. Индексы обозначают свои сообщения интенсionalmente: из того факта, что «утраченная звезда» индексирована, нельзя заключить, что «вечерняя звезда» означает то же самое, хотя два выражения обозначают один и тот же объект. «L. H. O. O. Q. - Shaved» могла бы, в доказательство сказанного, быть понятой как находящаяся в том же

самом физическом объекте, что и «Мона Лиза». Следовательно, имеется один — экстенционально обозначенный объект, и два — интенционально обозначенных художественных произведения. Раушенберг допустил эту возможность, как только изменил те сущности, которые были эстетическими качествами, стиранием рисунка Де Кунинга. Для полноты картины Раушенбергу, по примеру Дюшана, следовало бы купить картину Де Кунинга и показать ее на своей следующей выставке под названием «Нестертый Де Кунинг». Смысл здесь таков, что художественные произведения идентифицированы интенционально, а не экстенционально. (Причина того, что «L. H. O. O. Q. Shaved» и «Мона Лиза» — разные художественные произведения, заключается не в том, что они являются разными объектами, а, скорее, в том, что они суть различные идеи. Они обозначены как разные творения в художественной практике.)

То, что произведение искусства есть творение, а не личность, было установлено посредством редимэйд. Дюшан отобрал различные простые объекты и превратил их в искусство простым названием их художественными произведениями. Иногда это совершалось в соединении с подробными индексирующими формальностями, такими как подписывание или датировка произведения, название, включение в выставку. Но всегда то, что отличает произведение-редимэйд от объекта-редимэйд, было тем же, что отличает редимэйд от простого акта названия. Дюшан говорит: «Цель, которой я очень стремился достичь, состояла в том, чтобы выбор “редимэйд” никогда не диктовался их эстетической стороной. Выбор основывался на реакции *визуальной индифферентности* с полным отсутствием хорошего или плохого вкуса» [23]. Редимэйд демонстрирует индексирующую природу понятия «произведение искусства» показом того, что если нечто является произведением искусства, то это обусловлено не его видом, а тем, как оно рассматривается в художественном мире. Та же самая лопата может быть просто металлическим изделием, и в то же время еще одним художественным произведением, зависящим от того, каким образом художественный мир относится к

нему. Даже старое произведение искусства может быть превращено в новое без изменения видимости старой работы, но только «созданием новой идеи для нее», как заявил Дюшан своим редимейд-писсуаром под названием «Фонтан». Важность названия этой вещи не была вполне оценена. Писсуар — это фонтан; таким образом, это объект, предназначенный для спуска потока воды. Главная причина того, что писсуары не являются фонтанами, несмотря на их предназначение, в том, что их местопребывание и использование отличаются от сходных изобретений, которые мы считаем фонтанами. Объекты структурно схожи, но их культурные роли очень различны. Помещение писсуара в галерею делает его видимым как «фонтан» и как произведение искусства, потому что изменился контекст. (Культурные контексты наделяют объекты особыми значениями; и они детерминируются сферой искусства [24].)

Уже указывалось, что «Фонтан» был признан произведением искусства только потому, что Дюшан уже установил свой статус художника созданием произведений в традиционных формах. Вряд ли кому-то еще это было бы под силу. Вы не можете изменить признанные конвенции индексирования, если вы не имеете уже некоторого признания в художественном мире.)

Однако это не означает, что произведение Дюшана относится к маргинальному искусству и что любой желающий следовать акту индексации должен заранее стать художником. Когда Дюшан создав свою первую неэстетическую работу, конвенции индексации художественных произведений находились более или менее в русле эстетических коммуникаций: создать художественное произведение означало «произнести» (articulate) его с помощью средства коммуникации. Дюшан не просто сделал исключение к этим конвенциям, а создал новую конвенцию, которая поощряет неэстетическое искусство. Хотя, возможно, следовало бы сказать, что Дюшан, скорее, обнаружил (обнажил) конвенцию, поскольку она лежит вне пределов применения тех средств коммуникации, которые специализированы на индексации эстетических качеств. В любом случае, когда новая конвенция

появляется, можно следовать ей также легко, как следуют конвенции эстетической индексации.

Юмор и остроумие Дюшана вызвали поначалу неприятие его искусства, или, может быть, состояние сконфуженности. Но если смешно, то не обязательно тривиально. С творчеством Дюшана искусство открыто проявило себя как практика. Его «Большое стекло» (Large Glass), чье значение недоступно тому, кто тщательно изучает физический объект, стало первым произведением концептуального искусства (art of the mind).

Этот вид искусства развивался исторически; это не аномалия. Возможно, он ведет свое происхождение от того, что Клемент Гринберг называет «модернизмом», характерной чертой которого является самокритичность. Как и философия, искусство развивалось в таком направлении, когда критика становилась частью самой дисциплины. Однажды начав с самоанализа, искусство пришло к тому, что оказалось способным на большее, чем создание эстетических объектов. Это практика, для которой насмешка над искусством потому же может быть самым искусством, почему насмешка над философией может быть самой философией. Искусство — это практика, которая может быть охарактеризована столь же плодотворно, как и философия. Процесс определения того, что является искусством, — это не только по преимуществу интересное занятие. Произведение искусства — это творение, обозначаемое внутри конвенций этой практики, и его существование как художественного произведения детерминировано не его собственными свойствами, а его местоположением в художественном мире. Его свойства нужны лишь для того, чтобы сказать, что собой представляет отдельное произведение искусства.

Если искусство должно быть эстетическим, инструментами индексатора искусства должны быть средства коммуникации, либо смешанные, либо чистые. Создать произведение искусства — значит применить средство коммуникации для соединения естественных физических свойств и сотворенных эстетических качеств. Эстетическая персона рождается в отношениях

Эстетика имеет дело с эстетическим опытом, а не с искусством. Все, от музыки до математики, может быть рассмотрено эстетически. Это основание для традиционной эстетики *прекрасного* — качества, находимого одновременно и в искусстве, и в природе. Эстетика имеет дело с искусством и другими вещами от имени эстетического опыта. В противоположность этому не все искусство эстетично. Стремясь к созданию более сильного союза с эстетикой, искусство ищет более глубокие значения, преодолевая поверхностные. Индексаторы творят идеями. Инструменты индексации — языки идей, даже когда идеи оказываются эстетическими.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. «L. H. O. O. Q. Побритая».

2. Взято из каталога «Марсель Дюшан» выставки, организованной Музеем современного искусства и Художественным музеем Филадельфии. С. 289. (New York. Museum of Modern Art; Philadelphia. Philadelphia Museum of Art. 1973. Ed. by Anne d'Harnoncourt and Kynaston Weshine).

3. Другие примеры можно найти у Люси Липшард в книге «Шесть лет: дематериализация художественного объекта с 1966 по 1972» (Six Years: The dematerialisation of the art object from 1966 to 1972. New York, 1973). Здесь нет строгой дихотомии между концептуальным искусством и искусством видимого. Самое традиционное искусство имеет дело с идеями, пусть даже они выражены визуально.

4. Можно даже рассматривать «Мону Лизу» как частный случай «L. H. O. O. Q. Shaved». Дюшан так определяет более раннюю вещь «L. H. O. O. Q.»: «"Мона Лиза" с усами и козлиной бородкой...»

5. См.: А. Г. Баумгартен. Размышления о поэзии. С. 78. (Berkley, 1954). Переводчики переводят *scientia cognitionis sensitivae* как «наука о перцепции». Монро Бердсли дает в чем-то более точный перевод: «наука о чувственном познании (*sensory cognition*)». См. его книгу «Эстетика от классической Греции до современности». С. 157 (Monroe Beardsley. *Aesthetics From Classical Greece to the Present*. New York, 1966). Для плодотворных

дискуссий о возникновении эстетики в философии XVIII века будет полезна не только работа Бердсли по истории эстетики, но и книга Джорджа Дики «Эстетика: введение» (George Dickie. *Aesthetics: An Introduction*. New York, 1971).

6. Джордж Дики показывает, что обычно получается: «Понятие искусства действительно соотносится с понятием эстетического в существенных отношениях, но эстетическое не может полностью поглотить искусство». (См.: Дж. Дики. *Эстетика: введение*, с. 2.) Однако оказывается, что тот путь, по которому искусство соотносится с эстетикой, философией искусства и философией критики, — это для Дики путь «эстетического опыта». (См. диаграмму на с. 45 его «Эстетики».) Кажется, что для него отличие эстетики состоит только в способе изучения «эстетического опыта». См. также его книгу «Искусство и эстетическое» (George Dickie. *Art and Aesthetic*. Ithaca, 1974). Дики делает очень важный первый шаг в разграничении понятий «искусство» и «эстетика», но его рассмотрение дефиниции произведения искусства кажется мне следованием традиции понимания «оценивания». В большем объеме воззрения Дики обсуждаются мной в эссе «Решение проблемы искусства: полемика с эстетикой» (*Deciding About Art: A Polemic Against Aesthetics // Culture and Art*. Atlantic High Lands. New York, 1976).

7. Фрэнк Сибли. Эстетическое и неэстетическое. С. 185—189 (Frank Sibley. *Aesthtic and Non-Aesthtetic // The Philosophical Rewiew*, 74. 1965). См.: также статью Сибли «Эстетические понятия». С. 421—450. (*Aesthtic Concepts // The Philosophical Rewiew*, 68. 1959.)

8. Монро Бердсли. Эстетика: проблемы философии критики, с. 31 (Monroe Beardsley. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York, 1958).

9. Там же, с. 31.

10. Там же, с. 33. Дж. Дики выдвигает аргументы против понимания эстетического объекта у Бердсли, но я не нахожу их убедительными. См.: Дж. Дики. *Искусство и эстетическое*, с. 148.

11. См.: Бенедетто Кроче. Эстетика (B. Croce. *Aesthetics*. New York, 1929) и Р. Коллингвуд. Принципы искусства (R. G. Collingwood. *The Principles of Art*. New



York, 1938). В теории выразительности, развиваемой Кроче и Коллингвудом, не понятие выразительности самой по себе является эстетическим, но, скорее, понятие интуиции.

12. См.: Клайв Белл. Искусство (Clive Bell. Art. New York, 1959). Формальная критика сохранила свои обязательства по отношению к эстетике. См., например: Клемент Гринберг. Искусство и культура (Clement Greenberg. Art and Culture. Boston, 1961); Модернистская живопись (Modernist Painting // Art and Literature, 4. 1965).

13. См.: Изабель Хангерлэнд. Логика эстетических понятий, с. 40 (Isabel Creed Hungerland. The Logic of Aesthetic Concepts // The Proceedings and Adresses of the American Philosopical Association, 40. 1963); Опять об эстетическом и неэстетическом, с. 285—295 (Once Again, Aesthetic and Non-Aesthetic // Journal of Aesthetics and Art Criticism, XXVI. 1968).

14. См. статью Ф. Сибли «Эстетическое и неэстетическое», в которой, в частности, идет речь о зависимости эстетических качеств от неэстетических.

15. Е. Гомбрих в «Искусстве и иллюзии» (E. H. Gombrich. Art and Illusion. New York, 1960) показывает, как простое изменение контраста фотографии приводит к изменению ее эстетических свойств.

16. Джозеф Марголис. Произведения искусства как физически воплощенные и культурно сотворенные сущности, с. 189 (Joseph Margolis. Works of Art As Physically Embodied and Culturally Emergent Entities // The British Journal of Aesthetics, 15. 1975).

17. Алан Торми. Эстетические права. С. 163—170 (Alan Tormey. Aesthetic Rights // The Journal of Aesthetics and Art Criticism, XXXII. 1973).

18. См.: Урсула Мейер. Концептуальное искусство (Ursula Meyer. Conceptual Art. New York, 1972).

19. Интересно, что, как утверждает Дюшан, в названии «L. N. O. O. Q.» четыре буквы. Есть пять произносимых букв, каждая из которых появляется самостоятельно. Но имеется лишь четыре типа букв, а буквенный тип не имеет должной самостоятельности.

20. Дж. Дики дает близкое понимание в своей «Институциональной теории искусства». Его основная идея состоит в утверждении о том, что если нечто наречено искусством, то это искусство. Затруднение возникает в связи с тем, что такой взгляд не способствует углублению в специфику произведения искусства. Эта точка зрения обсуждалась и позднее. Понятие индексирования, рассматриваемое здесь, кроме того, рассматривалось в «Решении проблемы искусства» (см. выше).

21. У. Мейер. Концептуальное искусство, с. 41.

22. Дж. Марголис. Произведения искусства..., с. 191. В экстенциональном контексте выражения, относящиеся к одной и той же сущности, могут замещать друг друга, не извращая истинности того, что говорится. Дики убежден, что созидание искусства попадает в разряд статусного потребления. Эта теория имеет многообещающие озарения, но недостаток ее в том, что статусное присвоение трактуется очень широко. Если верно, что Цицерон (Cicero) имел статус чиновника, то так же верно, что его имел и Туллий (Tully), хотя оба имени принадлежат одному и тому же лицу.

23. «Марсель Дюшан», с. 89.

24. Артур Данто. Мир искусства. С. 571—584 (Arthur Danto. The Art world // The Journal of Philosophy, 61. 1964).

# СОДЕРЖАНИЕ

|   |     |
|---|-----|
| Современная философия искусства США:<br>главные проблемы и направления. <i>Вступительная<br/>статья Богдана Дземидока.</i> .....                                  | 5   |
| <b>Часть 1. Антиэссенциализм</b>  |     |
| Возможна и нужна ли философская теория искусства?<br><i>Вступительная статья Богдана Дземидока.</i> .....   | 17  |
| — Моррис Вейц. Роль теории в эстетике. <i>Перевод<br/>А. Л. Козловой.</i> .....   | 43  |
| — Поль Зифф. Задача определения произведения<br>искусства. <i>Перевод А. Л. Козловой.</i> .....   | 61  |
| Вильям Кенник. Основывается ли традиционная<br>эстетика на ошибке? <i>Перевод Б. В. Орлова и<br/>Н. Н. Пересторониной.</i> .....                                  | 87  |
| — Морис Мандельбаум. Семейные сходства и обобщение,<br>касающиеся искусства. <i>Перевод К. Г. Брылякова.</i> .....  | 113 |
| <b>Часть 2. Перцептуализм (аналитический эмпиризм)</b>  |     |
| Эстетический перцептуализм — эмпирическое<br>направление в американской аналитической философии<br>искусства. <i>Вступительная статья Богдана Дземидока.</i> .... | 127 |
| Монро Бердсли. Эстетическая точка зрения.<br><i>Перевод И. Э. Блюма</i> .....   | 155 |
| Джон Фишер. Оценивание без наслаждения.<br><i>Перевод Б. В. Орлова</i> .....  | 181 |
| Каролин Корсмейер. Об отличии «эстетического»<br>от «художественного». <i>Перевод Б. В. Орлова</i> .....  | 191 |
| Гай Сирсилло. Монро Бердсли и американская<br>эстетика. <i>Перевод М. Б. Сёмочкиной</i> .....   | 209 |
| <b>Часть 3. Институциональная теория искусства</b>  |     |
| Институционализм и философия искусства.<br><i>Вступительная статья Богдана Дземидока.</i> .....   | 221 |
| Джордж Дики. Определяя искусство. <i>Перевод<br/>Е. В. Никитиной.</i> .....   | 243 |
| Тед Козн. Возможность искусства: замечания<br>к предложениям Дики. <i>Перевод Е. В. Никитиной<br/>и Б. В. Орлова.</i> .....                                       | 253 |
| Марсия Итон. Искусство и неискусство. <i>Перевод<br/>М. Ю. Гудовси.</i> .....   | 271 |
| Тимоти Бинкли. Против эстетики. <i>Перевод<br/>Н. Е. Буниной.</i> .....   | 289 |

**Составитель, автор вступительных статей,  
научный редактор антологии —  
доктор философских наук, профессор**  
Богдан Дземидок  
(Гданьский Университет, г. Гданьск, Польша)

**Научный редактор русского перевода —  
кандидат философских наук, доцент**  
Б. В. Орлов  
(Уральский Государственный Университет,  
г. Екатеринбург, Россия)

**Перевод на русский язык:**  
авторский коллектив

**Художественное оформление:**  
Д. Лысогоров

**Корректоры:**  
Бородина Е. Н., Гарающенко Л. И., Меньшенина И. А.

**Компьютерная верстка:**  
Шумилов И., Шумилова Н.

Лицензия № 1 от 27 сентября 1993 г., Кыргызская Респ.  
Издательство «Одиссей», г. Бишкек, пр. Манаса, 40.

Лицензия № ЛР 063619 от 26.09.94 г.  
Издательство «Деловая книга», г. Екатеринбург,  
ул. Воеводина, 6, к. 601.

Подписано в печать 10.12.96. Формат 84х108/32.  
Гарнитура SchoolBook. Печать офсетная.  
Бумага кн.-журнальная. Усл. п. л. 16,8. Уч.-изд. л. 15,5.  
Тираж 3000 экз. Заказ № 935.

---

Отпечатано с готовых оригинал-макетов  
в ИПП «Уральский рабочий»  
620219, г. Екатеринбург, ул. Тургенева, 13.