



**КОНЦЕПЦИИ ИСКУССТВА
В АМЕРИКАНСКОЙ ФИЛОСОФИИ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

КОНЦЕПЦИИ ИСКУССТВА В АМЕРИКАНСКОЙ ФИЛОСОФИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Учебное пособие
для студентов гуманитарных факультетов
по курсам «Эстетика», «Философия искусства»,
«Проблемы современного искусства»

Екатеринбург
2021

УДК 7.01
ББК 87.8
К 65

Рецензенты:

кафедра культурологии, философии культуры и эстетики
Института философии Санкт-Петербургского государственного университета,
заведующий кафедрой д-р филос. наук, профессор

Б. Г. Соколов;

профессор кафедры философии

Тюменского государственного университета, д-р филос. наук

М. Г. Чистякова

Редакторы-составители:

канд. филос. наук, доцент Б. В. Орлов,

канд. филос. наук, доцент И. М. Лисовец

Вводные статьи к разделам и подготовка переводов с английского языка:

раздел 1 – канд. филос. наук Е. В. Рубцова,

раздел 2 – канд. филос. наук Н. Л. Быстров,

раздел 3 – канд. филос. наук Б. В. Орлов,

канд. филос. наук И. М. Лисовец

К 65

Концепции искусства в американской философии второй половины XX века : учебное пособие для студентов гуманитарных факультетов по курсам «Эстетика», «Философия искусства», «Проблемы современного искусства» / редакторы-составители Б. В. Орлов, И. М. Лисовец. – Екатеринбург : Гуманитарный университет, 2021. – 256 с.

ISBN 978-5-7741-0410-9

Настоящее издание освещает концепции сущности искусства, выдвинутые американскими философами во второй половине XX века, и намечает контуры вызванных ими философских дискуссий. Книга включает выдержки из работ Нельсона Гудмена, Артура Данто, Джозефа Марголиса, Арнольда Берлеанта, Маркса Вартофского, Ноэля Кэрролла и др., а также блоки вопросов, заданий и списков литературы для углубленного освоения материала.

Учебное пособие адресуется студентам гуманитарных факультетов, изучающим курсы «Эстетика», «Философия искусства», «Проблемы современного искусства».

ISBN 978-5-7741-0410-9

© Б. В. Орлов, И. М. Лисовец, составление, 2021

© Оформление. Гуманитарный университет, 2021

Содержание

Предисловие	4
Раздел 1. Символическая теория искусства:	
Нельсон Гудмен и его последователи	7
<i>Нельсон Гудмен. Когда есть искусство?</i>	11
<i>Хеннинг Дженсен. Экземплификация</i> <i>в эстетической теории Нельсона Гудмена</i>	26
<i>Дженифер Робинсон. Некоторые замечания по поводу</i> <i>лингвистической теории изобразительного искусства</i>	35
<i>Кэтрин Элджин. Экземплификация</i>	57
<i>Вопросы и задания</i>	82
<i>Список рекомендуемой литературы</i>	84
Раздел 2. Экспрессионистский когнитивизм	
Артура Данто	86
<i>Артур Данто. Мир искусства</i>	91
<i>Анита Силверс. Отвергнутое произведение искусства</i>	112
<i>Мари Деверо. Больше, чем «видит глаз»</i>	145
<i>Вопросы и задания</i>	169
<i>Список рекомендуемой литературы</i>	171
Раздел 3. Социокультурные трактовки искусства	172
<i>Джозеф Марголис. Культурная сложность эстетики</i> <i>и мир искусства</i>	176
<i>Арнольд Берлеант. Социальная оценка искусства</i>	195
<i>Маркс В. Вартофский. Искусство, миры искусства</i> <i>и идеология</i>	211
<i>Ноэль Кэрролл. Искусство, практика и нарратив</i>	234
<i>Вопросы и задания</i>	252
<i>Список рекомендуемой литературы</i>	255
Темы курсовых и выпускных квалификационных работ.....	256

Предисловие

С работами американских философов искусства читатели, интересующиеся современной эстетикой, уже имели возможность познакомиться благодаря антологии «Американская философия искусства»¹, которая включает в себя переводы текстов, обычно соотносимых с тремя влиятельными направлениями эстетической мысли второй половины XX в. – антиэссенциализмом, перцептуализмом и институционализмом.

В настоящем издании публикуются статьи известных американских эстетиков, увидевшие свет в последние десятилетия минувшего века. Если некоторые тексты Нельсона Гудмена, Артура Данто, Арнольда Берлеанта и Маркса Вартофского уже выходили на русском языке (в частности, в составе упомянутой антологии), то работы других авторов, представленных ниже, до сих пор не были переведены.

Цель данного пособия – познакомить студентов гуманитарных специальностей с американскими концепциями сущности искусства, а также очертить контуры вызванных ими философских дискуссий. Актуальность его обусловлена необходимостью рассмотрения феномена искусства в разнообразии его философских трактовок, которые получили активное обсуждение именно в американской философской мысли второй половины XX в., в процессе обучения студентов гуманитарных факультетов по курсам «Эстетика», «Философия искусства», «Проблемы современного искусства», а также в аспирантуре эстетического, искусствоведческого и культурологического профилей.

Помимо ознакомления студентов с содержанием публикуемых статей, пособие направлено на формирование навыков работы с литературой по проблемам изучаемых курсов, анализа современных философско-эстетических текстов, освоения многообра-

¹ Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX в. – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология / пер. с англ. ; под ред. Б. Дземидока и Б. Орлова. Екатеринбург : Деловая кн. ; Бишкек : Одиссей, 1997. 320 с.

зия подходов к исследованию искусства, его истории и теории, а также на развитие понимающего восприятия художественных произведений в условиях постоянных трансформаций мировой и отечественной художественной культуры.

Авторы-составители распределили представленные в пособии тексты по трем разделам. Первый и второй разделы посвящены концепциям искусства Нельсона Гудмена и Артура Данто и их обсуждению в статьях последователей. В третий раздел помещены статьи, посвященные проблеме существования и функционирования искусства в обществе. Переводные тексты по большей части даются в формате фрагментов, что продиктовано первоочередной задачей издания – выделением идей, лежащих в основе излагаемых концепций. Тексты, русские переводы которых уже появлялись в печати, сопровождаются соответствующими примечаниями. В конце разделов для закрепления понимания прочитанных текстов помещены вопросы, задания и списки литературы по теме.

Пособие открывается разделом «Символическая теория искусства: Нельсон Гудмен и его последователи», в который вошли статьи Гудмена, рассматривающего вопрос о «первичных» признаках любого художественного произведения, Дженифер Робинсон, излагающей основы лингвистической теории изобразительного искусства, а также Хеннинга Дженсена и Кэтрин Элджин, актуализирующих проблему экземплификации в искусстве.

Следующий раздел – «Экспрессионистский когнитивизм Артура Данто» – составляют статьи Артура Данто, Аниты Силверс и Мари Деверо, в которых обсуждается концепция «мира искусства» и ставится вопрос о способах идентификации произведений, создаваемых в рамках новейших художественных практик.

Третий раздел посвящен социокультурным трактовкам искусства, которые в эстетике выходят на первый план в конце прошлого и начале нынешнего века. В статьях Джозефа Марголиса, Арнольда Берлеанта, Маркса Вартофского и Ноэля Кэрролла рассматриваются разные аспекты взаимодействия искусства с культурой и обществом, а также обсуждаются вопросы, связанные с

методами адекватного понимания и интерпретации художественных произведений.

Учебное пособие подготовлено коллективом кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры Уральского гуманитарного института Уральского федерального университета: научный редактор и составитель – доцент Б. В. Орлов, соредактор и составитель – доцент И. М. Лисовец; вводные статьи к разделам и переводы текстов с английского языка подготовили: доцент Е. В. Рубцова (раздел 1), доцент Н. Л. Быстров (раздел 2), доценты И. М. Лисовец и Б. В. Орлов (раздел 3).

В заключение краткого предисловия выражаем благодарность польскому коллеге, яркому представителю мирового эстетического сообщества, профессору, доктору философских наук Богдану Дземидоку. С его участием двадцать лет назад началось наше освоение американской философии искусства – и продолжается по сей день благодаря любезно предоставленным им для перевода текстам, которые стали основой данного пособия.

Раздел 1

СИМВОЛИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ ИСКУССТВА: НЭЛЬСОН ГУДМЕН И ЕГО ПОСЛЕДОВАТЕЛИ

Нельсон Гудмен (Nelson Goodman, 1906–1998) – оригинальный мыслитель, представитель аналитической философии, логик и эстетик. Среди множества его исследований, опубликованных в книгах и статьях, необходимо отменить такие произведения, посвященные различным проблемам эстетики, как «Языки искусства» (1968) и «Искусство в теории и на практике» (1996). В этих работах Гудмен предлагает новое учение, основанное на теории символов: различные формы искусства анализируются в соответствии с их символическими качествами. Когнитивная природа искусства, считал Гудмен, позволяет рассматривать и лучше понимать виды искусства в тесной связи с наукой. Живопись, музыка, литература, танцевальное искусство и архитектура даются нам в опыте, равно как и лингвистические и научные знания. Гудмен предложил заменить вопрос «Что есть искусство?» вопросом «Когда есть искусство?». Наука и эстетика для Гудмена – это два дополняющих друг друга средства постижения мира. Помимо философских исследований Гудмен занимался различными прикладными междисциплинарными проектами в области изучения искусства. Он создал исследовательскую программу эстетического воспитания «Проект Зеро» в Гарварде, которая функционирует по сей день. В 1921–1941 гг. Гудмен был директором художественной галереи в Бостоне. Философ и сам коллекционировал произведения искусства, причем увлекался этим еще со студенческой скамьи.

С 70-х гг. XX в. начинают выходить статьи и монографии, посвященные осмыслению и анализу эстетических взглядов философа. Современное искусство продолжает ставить перед эстетикой непростые вопросы, касающиеся как статуса произведения искусства, критериев его оценки, так и способов описания художественной ситуации.

Еще в 1970-е гг., стремясь выделить специфику эстетических знаковых систем, Гудмен предложил применительно к анализу произведения искусства понятие экземплификации. Сегодня мы видим, что современные эстетические исследования обращаются к нему отнюдь не в рамках историко-эстетических штудий, а как к одному из тех понятий, что, укоренившись в эстетике, позволяют создавать новые объяснительные модели искусства. Особенно показательна здесь эволюция взглядов Кэтрин Элджин (Catherine Z. Elgin, род. в 1948), выделяющей экземплификацию в качестве одного из важнейших современных эстетических понятий.

В своей теории Гудмен предлагает различать пять признаков, или «симптомов», эстетического (или художественного, что в данном случае одно и то же). Сам выбор термина «симптом» для описания признаков художественности показателен – они мыслятся лишь подсказками в определении символизации, которая обуславливает функционирование предмета в качестве произведения искусства. Признаки эти соответствуют, по сути, самому акту символизации в сфере искусства. Гудмен акцентирует внимание на принципиальном для его теории положении: объект может символизировать различные вещи в одно время и ничего не символизировать в другое. То есть нейтральный или чисто утилитарный объект может функционировать в качестве художественного объекта, а произведение искусства – как нейтральный или чисто утилитарный объект.

Понятие экземплификации, по Гудмену, отражает тот факт, что искусство в большей мере показывает, нежели объясняет, тогда как в науке превалирует противоположный по направленности тип отношения знака и обозначаемого – денотация. Экземплификацию и денотацию Гудмен рассматривает как взаимосвязанные, взаимозависимые способы обозначения.

Теория Гудмена вызвала неоднозначную реакцию; даже среди последователей, пытавшихся развить его теорию, были те, кто нашел в ней несогласованность – причем несогласованность именно в том, что для Гудмена выступало решающим при определении специфики искусства. Так, выводы, к которым приходит

Хеннинг Дженсен (Henning Jensen), прямо противоположны выводам Гудмена. Дженсен полагает, что, допуская в своей теории редукцию произведения искусства к отличным, отделимым от него свойствам, Гудмен ошибается в признании экземплификации как свойства чего-либо существующего в качестве произведения искусства, то есть в признании экземплификации как признака художественного.

Поскольку Гудмен полагает, что поиск свойств, экземплифицируемых произведением искусства, подобен применению «изменчивой и сложной мерки или нескольких мерок», или «линейки без делений», совершенно справедливо возникает вопрос оснований для измерений, ведь нормальное применение предметов предполагает существование правил и конвенций, контролирующих выборку тех свойств модели, которые рассматриваются в аспекте экземплификации.

Дженнифер Робинсон (Jenefer Robinson) фокусирует свое внимание на теории репрезентации Гудмена и замечает, что она лишь кажется простой. Опираясь на тщательный анализ теоретических споров Гудмена и Ричарда Вольхайма, а также на интерпретацию символической теории искусства, предложенную другими исследователями, Робинсон пытается примирить кажущиеся противоположными эстетические позиции. Позицию Гудмена по отношению к репрезентации она определяет в целом как релятивистскую, поскольку для философа оказывается важной конвенция, в рамках которой происходит рассмотрение объекта в качестве художественного произведения.

В символической теории, начиная с Гудмена, экземплификация рассматривается как то, что затрагивает саму природу произведения искусства. Кэтрин Элджин обращается к гудменовской идее экземплификации скорее не для ее критики, но для развития теоретически важных вопросов в обосновании статуса произведения искусства. Элджин видит свою задачу в том, чтобы сформулировать, что означает функционирование какого-либо предмета в качестве образца. По отношению к произведению искусства эта задача может звучать как определение того, что означает

функционирование какого-либо предмета в качестве произведения искусства.

Пытаясь ответить на эти вопросы, Элджин приход к выводу, что экземплифицирующий символ часто двусмыслен, так как некоторые символы отсылают ко множеству значений, другие же – к чему-то уникальному. Более того, иногда основой для экземплификации является нечто неопределенное. Следовательно, при интерпретации произведения искусства мы должны выбирать соответствующую систему, и только зная о возможности данной интерпретации в данной системе, мы можем прийти к каким-то результатам. При этом оказывается, что один и тот же объект, если интерпретировать его в соответствии с различными системами, может экземплифицировать различные ярлыки. Это говорит о необходимости выбора соответствующей системы интерпретации экземплифицирующих символов. Поскольку произведение искусства – не только сам объект, но и его интерпретация, следовательно, чем больше интерпретаций, тем интереснее сам объект. В этой мысли прослеживается несомненное влияние идей Артура Данто, утверждающего интерпретацию в качестве неотъемлемого элемента произведения искусства.

Таким образом, в версии последователей Гудмена искусство предстает как самостоятельная символическая форма, обладающая собственной спецификой, а произведение искусства представляет собой объект, функционирующий вполне определенным образом. Можно утверждать, что функционировать в качестве произведения искусства, в рамках данной теории, означает функционировать символически. Для определения же этого типа символизации необходимы тонкий художественный вкус и понимание эстетически значимых ярлыков, выявляемых при экземплификации.

Нельсон Гудмен КОГДА ЕСТЬ ИСКУССТВО?¹

1. Туризм в искусстве

Если попытки ответить на вопрос «Что такое искусство?» заканчиваются, как правило, фрустрацией и путаницей, то, возможно, как это часто бывает и в философии, вопрос ставится неверно. Переосмысление этой проблемы с привлечением некоторых положений из теории символов может помочь прояснить такие спорные вопросы, как роль символизации в искусстве, статусы «найденного объекта» и так называемого «концептуального искусства».

Знаменательный взгляд на отношение символов к искусству иллюстрирует сообщение Мэри Маккарти. С присущей ей язвительностью она пишет:

Семь лет назад, когда я преподавала в прогрессивном колледже, в одном из моих классов была приметная девушка-студентка, которая хотела стать писательницей рассказов. Она не училась у меня, но знала, что я пописываю рассказы, и однажды, волнуясь и пылая от смущения, она подошла ко мне в холле и поведала, что недавно написала рассказ, которым ее учитель, мистер Конверс, ужасно восхищался. «Он считает его превосходным, – сказала она, – и он собирается помочь мне». Я спросила, о чем ее рассказ; девушка была довольно простовата, любила тряпки и свидания. Ответила она с раздражением. Рассказ был о девушке (о ней самой) и нескольких моряках, которых она встретила в поезде. Но затем ее лицо, которое в какой-то момент было возмущенным, стало радостным.

¹ Извлечения из книги: *Goodman N. Ways Worldmaking. Pt. 4: When is Art?* [Б. м.] : Hackett Publishing Company, 1978. P. 57–70. Перевод выполнен Е. В. Рубцовой. На русском языке книга впервые была издана в 2001 г.: *Гудмен Н. Способы создания миров / пер. М. В. Лебедева. М. : Идея-Пресс ; Практикс, 2001.*

«Мистер Конверс собирается завершить его вместе со мной, и мы хотим включить в рассказ символы».

Сегодня просветленному студенту, изучающему искусство, вероятнее всего, мягко посоветуют воздерживаться от символов. Однако основное допущение все то же: символы – будь то возвышенные или сниженные – не свойственны самому произведению. Схожее представление, похоже, отражено в том, что мы считаем символическим искусством. Первое, что приходит на ум, – «Сад земных наслаждений» Босха¹ и «Капричос» Гойи², или гобелены с единорогом, или текучие часы Дали³, а также, возможно, религиозная живопись, где чем больше мистики, тем лучше. Что примечательно – здесь менее значима ассоциация символики с эзотерическим или неземным, нежели классификация произведений как символических на основании символической тематики, то есть на основании изображения ими символов, взятых в качестве предметов, а не на основании символики самих произведений как таковых. Это делает несимволическими не только произведения, которые ничего не изображают, но также портреты, натюрморты и пейзажи, где реалистичное изображение самих предметов без каких-либо тайных намеков не позволяет им выступить в качестве символов.

В то же время, когда мы определяем произведения, классифицируя их как несимволические, то есть произведения без символов, мы ограничиваем себя произведениями беспредметными, например, чисто абстрактной или декоративной, или формальной живописью, или архитектурой, или музыкальными композициями. Произведения, которые репрезентируют что-либо (неважно

¹ «Сад земных наслаждений» Иеронима Босха – триптих, созданный художником в 1500–1510 гг. – *Примеч. переводчика.*

² «Капричос» (“Los caprichos”) – серия офортов Франциско Гойи; является сатирой на религиозные, политические и социальные порядки. Закончена в 1799 г. Серия содержит 80 графических работ. – *Примеч. переводчика.*

³ Речь идет о произведении Сальвадора Дали «Постоянство памяти», написанном в 1931 г. – *Примеч. переводчика.*

что и насколько прозаично), исключаются, поскольку репрезентировать (изображать) – это, конечно же, соотносить, обозначать (stand for), символизировать. Каждое репрезентирующее произведение является символом, а искусство без символов сводится к беспредметному искусству.

Тот факт, что репрезентативные произведения символичны в соответствии с одним определением и несимволичны – в соответствии с другим, не имеет большого значения, пока мы не путаем эти формулировки. Что же имеет решающее значение, согласно мнению многих современных художников и критиков, так это изоляция произведения как такового от чего-либо, что оно символизирует или с чем соотносится любым из способов. Позволю себе прибегнуть к цитированию не для выражения какого-либо мнения, но для рассмотрения ряда положений распространенной и многими разделяемой программы, политики или точки зрения:

То, что символизирует картина, является внешним по отношению к ней и посторонним картине как произведению искусства. Ее предмет, если картина его имеет, ее референции – скрытые или явные – посредством символов из более-менее хорошо известного словаря, не имеют ничего общего с ее эстетическим или художественным значением, или качеством. То, к чему картина относится или что обозначает тем или иным способом, тайным или явным, находится вне ее. Что действительно принимается во внимание, так это не какие-либо отношения картины к чему-то еще, не то, что картина символизирует, а то, что она есть сама по себе, то есть то, что является ее собственными, присущими ей качествами. Более того, чем сильнее картина фокусирует внимание на том, что она символизирует, тем больше мы отвлекаемся от ее собственных свойств. Соответственно, любая символизация посредством картин не только неуместна, но и мешает. Действительно, чистое искусство избегает всякой символизации, ни на что не ссылается и должно приниматься таким, какое оно есть, с присущим ему характером, а не как нечто еще, с чем оно ассоциируется

средством такого дистанцированного отношения, как символизация.

Это серьезный манифест. Совет сосредоточиться более на внутреннем, нежели на внешнем, упор на то, что произведение искусства в большей мере есть то, что оно есть, а не то, что оно символизирует, и заключение, что чистое искусство обходится без внешних соответствий любого рода, отзываясь известной ригористичностью мышления, обещает вывести искусство из смутных дебрей интерпретации и комментария.

2. Дилемма

Но здесь мы сталкиваемся с дилеммой. Если мы примем эту формалистскую, или пуристскую, доктрину, нам придется сказать, что содержание таких произведений как «Сад земных наслаждений» или «Капричос» незначимо и лучше бы его отбросить. Если мы отвергнем эту доктрину, нам придется признать: то, что мы считаем произведением искусства, образуется из множества вещей, изначально не являющихся художественными. В одном случае мы окажемся защитниками лоботомии по отношению ко многим великим произведениям, в другом – будем вынуждены смириться с наличием в искусстве «примеси», с акцентированием «постороннего» элемента.

Наилучшая установка, я считаю, признать пуристскую позицию как совершенно верную и совершенно неверную. Но как так может быть? Давайте сначала согласимся, что внешнее – это внешнее. Но будет ли то, что символ символизирует, всегда внешним по отношению к нему? Очевидно, это свойственно не всем видам символов. Рассмотрим символы:

- (а) *«этот ряд слов»*, который обозначает сам себя;
- (б) *«слово»*, которое применимо к самому себе среди других слов;
- (в) *«краткий»*, которое применимо к самому себе, некоторым другим словам и многим другим вещам; и
- (г) *«имеющий семь слогов»*, который имеет семь слогов.

Очевидно, что нечто, символизируемое некоторыми символами, не полностью располагается вне символов. Приведенные случаи, конечно, довольно специфичны, и аналогии в живописи – то есть картины, которые представляют собой картины или включают самих себя в то, что они изображают, – могут не приниматься во внимание как очень редкий случай, чтобы иметь какое-нибудь значение. Давайте согласимся пока, что нечто, репрезентируемое картиной, за исключением единичных, подобных приведенным выше, случаев, является внешним и посторонним ей.

Значит ли это, что любое произведение, которое ничего не репрезентирует, удовлетворяет требованиям пуриста? Вовсе нет. Во-первых, некоторые определенно символические произведения, такие как изображение Босхом сверхъестественных чудовищ или изображение единорога на гобелене, не репрезентируют ничего, ибо ни монстров, ни демонов, ни единорогов не существует нигде, кроме как на таких живописных полотнах или в вербальных описаниях. Сказать, что гобелен «репрезентирует единорога», означает сказать лишь то, что это изображение единорога, но не то, что такие животные (или те, чьими портретами они выступают) существуют. Эти произведения, даже если не существует того, что они изображают, едва ли отвечают пуристским представлениям. Давайте согласимся, что такие произведения, хотя они ничего не изображают, являются по своему характеру репрезентативными, следовательно, символическими и потому не «чистыми».

Во-вторых, символическими являются не только репрезентирующие произведения. Абстрактные полотна, которые ничего не изображают и вовсе не являются фигуративными, могут выражать – и тем самым символизировать – чувство или что-либо другое, эмоцию или идею. Именно потому, что экспрессия выступает способом символизации того, что находится за пределами картины (она не может сама чувствовать, думать, сознавать), наш пурист и отвергает абстрактные произведения точно также, как и репрезентирующие работы.

С этой точки зрения, для того чтобы произведение было примером «чистого» искусства, искусства без символов, оно не должно ничего ни изображать, ни выражать, ни даже быть репрезентативным или экспрессивным. Но достаточно ли этого? Допустим такое произведение, которое не обозначает ничего вне собственных пределов и все, что оно имеет, – это его собственные свойства. Но в этом случае все те свойства, которые любая картина (или что-нибудь еще) имеет (даже такие, как свойства, репрезентируемые данной личностью), являются ее свойствами, а не свойствами, по отношению к ней внешними.

Предполагаемый ответ заключается в том, что: 1) важнейшее различие свойств произведения, возможно, должно располагаться между внутренними, имманентными произведению, и внешними, посторонними ему свойствами; 2) несмотря на то, что все они являются собственными свойствами произведения, некоторые, очевидно, соотносят его с другими вещами; 3) неэкспрессивное, нерепрезентативное произведение имеет только внутренние свойства.

Это разграничение, очевидно, помогает решить проблему, ибо при любом, даже самом сомнительном, разделении свойств на внутренние и внешние, всякое живописное полотно (или что угодно еще) обладает свойствами обоих этих типов. Тот факт, что картина находится в музее Метрополитен, что она была написана в Тулузе, что она моложе, чем Мафусаил, было бы трудно назвать внутренними ее свойствами. Отказ от репрезентации и экспрессии не освобождает от такого типа свойств, как свойства внешние, сторонние.

Более того, само деление на внутренние и внешние свойства порождает явную путаницу. Вероятно, цвета и формы в картине должны считаться внутренними свойствами; но если внешним свойством является то, которое соотносит картину или объект с чем-либо еще, тогда очевидно, что цвет и форма должны считаться свойствами внешними, ибо цвет или форма того или иного объекта не только могут быть для него общими с другими объ-

ектами, но также могут относить этот объект к группе других, имеющих те же или иные цвета и формы.

Нередко понятия «внутренний», «имманентный» употребляются вместо слова «формальный». Но формальное в этом контексте не может быть показателем только лишь формы. Оно должно включать цвет – а если цвет, то что еще? Фактуру? Размер? Материал? Конечно, мы можем сколько угодно перечислять свойства, которые можно назвать формальными, но это «сколько угодно» невольно дискредитирует сам этот случай. Рациональное, оправдывающее основание исчезает. Свойства, мыслившиеся прежде неформальными, не могут более рассматриваться в качестве таковых – теперь они соотносят картину с чем-то вне ее. Итак, мы до сих пор стоим перед проблемой (если только дело не *в принципе*): как свойства, которые имеют значение в нерепрезентативной, неэкспрессивной живописи, отличаются от остальных.

Я думаю, что ответ на этот вопрос существует, но, чтобы подойти к нему, нужно прекратить высокопарные разговоры об искусстве и философии и спуститься с небес на землю.

3. Образцы

Рассмотрим обычный кусочек ткани в книге образцов для портного или закройщика. Он не похож на произведение искусства или изображение, или выражение чего-либо. Это просто образец – простой образец. Но образец чего? Фактуры, цвета, узора, толщины, состава волокна <...>; в общем, я хочу сказать, что вся суть этого образца состоит в том, что он отрезан от куска ткани и имеет те же свойства, что и остальной текстиль. Но это было бы слишком поспешно.

Позвольте мне рассказать вам две истории или – одну историю в двух частях. Миссис Мэри Трисиас изучила подобный каталог образцов, сделала их отбор и заказала в своем любимом магазине тканей необходимое количество текстиля для обивки кресла и дивана, требуя, чтобы он был точно таким же, как и образец. Когда заказ прибыл, она энергично открыла сверток и опешила: несколько сотен кусочков размером 2 на 3 дюйма с зигзагообраз-

ными краями – точно такие же, как образец, – высыпались на пол. Когда она позвонила в магазин, громко негодуя, его владелец, оскорбленный и возмущенный, ответил: «Но миссис Трисиас, Вы сказали, что материал должен быть точно таким же, как образец. Вчера ткань прибыла с фабрики, и я задержал продавцов почти на полночи, заставив разрезать ее по размерам образца».

Спустя несколько месяцев, когда миссис Трисиас, сшив кусочки текстиля воедино и обив мебель, решила устроить вечеринку, этот инцидент был уже забыт. Она пошла в местную булочную, выбрала шоколадные пирожные из тех, что были на витрине, и заказала определенное их количество для пятидесяти гостей с доставкой через две недели. Когда гости начали приезжать, прибыл и грузовик с огромным тортом. Женщина, приехавшая из булочной, была очень оскорблена жалобами хозяйки. «Но, миссис Трисиас, Вы не представляете, сколько доставили нам хлопот. Мой муж содержит магазин тканей, и он предупредил меня, что Ваш заказ должен быть одним куском».

Мораль этой истории заключается не в том, что вам может просто не повезти, но в том, что образец является образцом одних свойств – но не других. Кусочек ткани – образец фактуры, цвета и пр., но не своих размера или формы. Пирожное – образец цвета, фактуры, размера и формы, но вовсе не всех его качеств. Миссис Трисиас могла бы выражать недовольство – и даже более громко, – если бы вместо того, что ей доставили из булочной, было бы привезено то, что испекли, как и образец, двумя неделями ранее.

Вообще, какие из тех свойств, которыми обладает образец, являются образцовыми (образцом образца)? Очевидно, не все, ибо тогда образец был бы образцом не чего-либо, а себя самого. И не только его «формальный», «внутренний», или, фактически, любой специфический набор свойств. Виды свойств, которые демонстрирует образец, меняются от случая к случаю; торт (но не кусочек ткани) является образцом размера и формы; образчик руды может быть образцом того, что добывается на руднике в данное время в данном месте. Более того, образцовые свойства весьма разнятся в зависимости от контекста и обстоятельств.

И хотя обычно конкретный образец ткани – это образец фактуры и т. п., но не формы и размера, то в случае, когда я показываю его вам в ответ на вопрос «Что является образцом работы обивщика тканью?», он функционирует уже не как образец текстиля, а как образец образца, которым пользуется обивщик, так что его размер и форма оказываются теперь в числе тех свойств, образцом которых он является.

Существование в качестве образца чего-либо или экземплифицирование – это отношение, в чем-то похожее на дружбу: мои друзья определяются не единственным идентифицирующим признаком или их набором, но состоянием дружбы со мной в определенный период времени (период поддержания дружеских отношений).

Связь всего вышеизложенного с проблемой статуса произведения искусства теперь может быть прояснена. Свойства, принимаемые пуристом в расчет в живописи, – это те, которые картина манифестирует, выделяет, на которых фокусирует внимание, выставляет на показ, акцентирует в нашем сознании, словом, те свойства, которыми картина не просто обладает, но которые *экземплифицирует*, образцом которых она является.

И если я прав, тогда даже чистейшая живопись будет символизировать для пуриста нечто. Она экземплифицирует определенные из ее свойств. Но экземплифицировать – это значит непременно символизировать; экземплификация является формой референции в не меньшей степени, чем репрезентация или выражение. Произведение искусства, сколь бы оно ни было свободно от репрезентации и экспрессии, все равно будет символом, даже если то, что оно символизирует, – это не вещи, люди или чувства, но определенные образцы (patterns) формы, цвета, фактуры, которые оно демонстрирует.

Как же тогда быть с первоначальным заявлением о пуристе, чья точка зрения, по моим словам, полностью верна и полностью неверна? Все правильно в том случае, когда мы говорим, что постороннее есть постороннее, отмечая, что то, что картина репрезентирует, часто значит очень мало, доказывая, что ни репрезен-

тация, ни экспрессия произведению не требуются, и подчеркивая важность так называемых имманентных, или внутренних, или «формальных» свойств. Но совершенно неверно допускать, что репрезентация и экспрессия являются единственными символическими функциями, которые может реализовывать живопись, предполагая, что то, что символ символизирует – всегда вне его, и требуя, чтобы в живописи принимались в расчет сами свойства, а не их экземплификация.

Если принять во внимание все средства, которыми произведения могут осуществлять символизацию, то кто бы ни стал искать искусство без символов, ничего подобного не найдет. Искусство без репрезентации, без экспрессии или без экземплификации существует, искусства же без всех этих трех элементов нет.

Утверждать, что чистое искусство основывается просто на избегании определенных видов символизации, – значит не осуждать его, но лишь обнаруживать несостоятельность распространенных утверждений, которые в защите чистого искусства доходят до отрицания существования всех иных его разновидностей. Я не обсуждаю здесь проблему относительных достоинств разных школ, типов или способов живописи. Более важной мне видится необходимость признать наличие символической функции даже в случае чистой живописи, это открыло бы нам путь к решению вечной проблемы: когда мы имеем дело с произведением искусства, а когда нет?

Литература по эстетике наводнена отчаянными попытками ответить на вопрос «Что такое искусство?». Часто этот вопрос упорно путают с вопросом «Что является хорошим искусством?», который актуален в отношении так называемого «найденного» объекта (например, камня, подобранного на дороге и выставленного в музее) и обостряется в случае с так называемым «искусством среды» и концептуальным искусством. Является ли разбитое автомобильное крыло, выставленное в художественной галерее, произведением искусства? А то, что не является даже объектом и не выставлено ни в музее, ни в какой-либо галерее, например, разыгранное по замыслу Олденбурга выкапывание и

засыпание ямы в Центральном парке?¹ Но если все это произведения искусства, тогда являются ли произведениями все камни на дороге, все объекты, все происшествия? Если нет, то что тогда отличает произведение искусства от того, что им не является? Будет ли произведением искусства то, что художник называет таковым? То, что он выставляет в музее или в галерее? Ответа, который звучал бы убедительно во всех случаях, нет.

Как я заметил в начале, часть проблемы состоит в неправильной формулировке вопроса, которая не учитывает, что вещь иногда может функционировать в качестве произведения искусства, а иногда нет. В решающих случаях реальный вопрос не «Какие объекты являются (постоянно) произведениями искусства?», а «Когда объект является произведением искусства?», или, если короче, как сформулировано в названии статьи: «Когда есть искусство?».

Мой ответ на этот вопрос таков: именно тогда, когда объект может быть символом, к примеру, или образцом, т. е. в определенное время, при определенных обстоятельствах – но не при каких иных. Действительно, только благодаря функционированию в качестве символа определенным способом объект становится произведением искусства, то есть функционирует в качестве такового. Камень в обычных условиях, когда он на дороге, не является произведением искусства, но может стать таковым, когда выставлен в художественном музее. На дороге он не осуществляет никакой символической функции. В художественном музее он экземплифицирует определенные свои свойства, такие как форма, цвет, фактура. Копание и засыпание ямы функционируют в качестве произведения, поскольку наше внимание направлено на них как на экземплифицирующий символ. С другой же стороны,

¹ Клас Олденбург (Claes Oldenburg, род. в 1929) – американский скульптур, важнейший представитель поп-арта и паблик-арта. «Ямой» здесь назван один из первых задуманных Олденбургом концептуальных перформансов – Placid Civic Monument. Он был осуществлен в 1967 г. в Нью-Йоркском Центральном парке за Метрополитен-музеем с участием помощников скульптора, которые вырыли и зарыли прямоугольную яму размером 6 на 3 фута. – *Примеч. переводчика.*

полотно Рембрандта прекратит функционирование в качестве произведения искусства, когда будет использовано взамен разбитого окна или как одеяло.

Разумеется, чтобы функционировать тем или иным путем в качестве символа, не нужно функционировать непременно как произведение искусства. Наш кусочек ткани, служа образцом, не становится от этого произведением искусства. Вещи функционируют как произведения искусства, только когда их символическое функционирование имеет определенные характеристики. Камень в музее геологии рассматривается в символической функции как образец минерала определенного периода, состава, но он вследствие этого не функционирует как произведение искусства.

Вопрос о том, какие именно характеристики отличают символизацию, конституирующую произведение искусства, требует тщательного изучения в свете общей теории символов. Это слишком большой вопрос для формата статьи, но я рискну предположить, что существует пять симптомов эстетического.

1) Синтаксическая плотность (*syntactis density*), когда четкие различия в определенных отношениях конституируют различие между символами – например, неградуированный ртутный термометр в противоположность электронному прибору с цифровым изображением;

2) семантическая плотность (*semantic density*), когда символы относятся к вещам, различаемым путем четких градаций в определенных отношениях – например, не только неградуированный термометр, но и обычный английский язык, хотя он не является синтаксически насыщенным;

3) относительная насыщенность (*relative repletenes*), когда сравнительно много аспектов символа имеют значение – например, изображение горы одной линией у Хокусая, где каждый изгиб формы, линии, толщины и т. д. значим, в отличие от, может быть, той же самой линии, обозначающей на карте уровень изменения ежедневного среднего показателя цен на фондовой бирже;

4) экземплификация (*exemplification*), когда символ, независимо от того имеет он денотат или нет, символизирует нечто, ибо

служит образцом свойств, которыми он буквально или метафорически обладает;

5) многообразная комплексная референция (*multiple and complex reference*), когда символ осуществляет несколько интегрированных и взаимодействующих соотнесенных функций, некоторые – непосредственно, а иные – посредством других символов.

Эти симптомы не рождают никакого определения, тем более – полнокровного описания или критериев оценки. Присутствие или отсутствие одного или нескольких из них не квалифицируют и не дисквалифицируют нечто как эстетическое и не измеряет степень, при которой эти особенности делают объект или опыт эстетическим¹. В конце концов, симптомы являются только ключом: у пациента могут быть симптомы без болезни или болезнь без симптомов. Но даже для этих пяти симптомов, дабы приблизиться к чему-то близкому, дизъюнктивно необходимому и конъюнктивно (как симптом) достаточному, может потребоваться некоторая прорисовка неуловимых и неясных демаркационных линий эстетического. Однако, заметим, что эти симптомы ведут к фокусировке внимания в большей мере на символах, нежели на том, с чем они соотносятся.

Совершенно независимо от специфицирования особых характеристик, отличающих эстетическую символизацию от символизаций иного рода, ответ на вопрос «Когда есть искусство?» кажется мне ясным в терминах символической функции. Полотно Рембрандта остается произведением искусства, поскольку оно остается живописью, хотя и функционирует всего лишь как одеяло; камень же с дороги, функционируя как искусство, наверняка

¹ Отсюда вовсе не следует, что, например, поэзия, которая не обладает синтаксической плотностью, является в меньшей степени искусством или менее похожа на искусство, чем живопись, которой свойственны все четыре симптома. Некоторые эстетические символы могут нести меньше симптомов, чем некоторые неэстетические символы. Временами это совершенно не понимается.

не станет произведением искусства¹. Аналогично, стул остается стулом, даже если на него никогда не садились, а коробка остается коробкой, даже если она никогда ни для чего, кроме сидения, не употреблялась. Сказать, что искусство делает – не значит сказать, что есть искусство, но я полагаю, что именно первое является исходным предметом для тщательного рассмотрения. Дальнейшее определение устойчивого свойства в терминах эфемерной функции («что» в терминах «когда») не ограничивается сферой искусства, но является вполне общим и подходит как для определения стульев, так и для определения объектов искусства. Ряд поспешных и неадекватных ответов обусловлен все тем же: является ли объект искусством или стулом, зависит от намерения или от того, как – «иногда», «обычно», «всегда» или «исключительно» – он функционирует в качестве такового. Поскольку все это затуманивает более специфичные и важные вопросы, касающиеся искусства, я перенаправил свое внимание от того, что такое искусство, к тому, что оно делает.

Важнейшая особенность символизации, по моему убеждению, состоит в том, что она может появляться и исчезать. Объект может символизировать разные вещи в одно время – и ничего не символизировать в другое. Нейтральный или чисто утилитарный объект может функционировать в качестве искусства, а произведение искусства может функционировать как нейтральный или чисто утилитарный объект. И потому, возможно, верно не то, что искусство вечно, а жизнь коротка, но то, что оба преходящи.

Изучение природы произведения искусства как основная цель данной книги теперь, кажется, вполне прояснена. То, как объект

¹ Равно как не являющееся красным может выглядеть как красное (или о нем можно сказать, что это – красное) в определенное время. Аналогичным образом то, что не является искусством, может функционировать в качестве искусства (или о нем можно сказать, что это – искусство) в конкретном случае. То, что в данный момент объект функционирует как искусство, то, что он имеет в это время статус искусства, может быть принято за одно и то же – столь же верно, как и то, что подобное невозможно, когда объекту приписывается какой-либо устойчивый, постоянный статус.

или событие функционирует в качестве произведения искусства, объясняет каким образом (через определенные способы референции) то, что так функционирует, может влиять на видение и создание мира.

Хеннинг Дженсен **ЭКЗЕМПЛИФИКАЦИЯ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ** **НЕЛЬСОНА ГУДМЕНА¹**

Критики семиотических теорий в эстетике – теорий, которые утверждают, что произведение искусства есть символ, – были склонны разделять глубоко укоренившееся убеждение, что рано или поздно подобные теории неизбежно обращаются к соотношению произведения искусства с чем-либо еще помимо его самого. Они стремились придерживаться столь же прочно устоявшегося мнения, что любое допущение такого рода референции ущербно. Развитие семиотических теорий с учетом того, что произведению искусства не требуется непременно соотноситься с чем-либо иным, отличным от него самого, идет по двум путям. Первый основан на утверждении, что произведение искусства есть иконический знак – т. е. такой знак, чьи важнейшие свойства находятся в единстве с тем (или в подобии тому), что он обозначает. Второй путь состоит в заявлении, что произведение искусства есть символ, который экзemplифицирует определенные свойства, коими оно обладает само по себе. Таким образом, эти два направления семиотической теории могут быть рассмотрены в аспекте установления истинности двух суждений, наиболее часто высказываемых относительно произведений искусства: 1) в произведении искусства должно уделяться внимание тому, что оно собой представляет, то есть ему самому – самому по себе; 2) произведение искусства имеет значение и может быть интерпретировано.

В настоящей статье я обращусь ко второму направлению семиотической теории в том виде, в каком оно подано в эстетической концепции Нельсона Гудмена, а именно – в части, посвященной теме экзemplификации. Другие темы – безусловно, значимые для целостного понимания его теории, – будут лишь затронуты или вовсе опущены. Два предварительных соображения,

¹ Извлечения из статьи: *Jensen H. Exemplification in Nelson Goodman's Aesthetic Theory // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1973. Vol. 32. Issue 1. P. 47–52.* Перевод выполнен Е. В. Рубцовой.

касающиеся места экземплификации в теории Гудмена, помогут наметить перспективу дальнейших рассуждений. Во-первых, экземплификация, согласно Гудмену, – это симптом эстетического. Симптом, который, как пишет Гудмен, «не есть ни необходимое, ни достаточное условие для эстетического опыта, но только лишь признак, наличествующий в нем наряду с другими признаками». Во-вторых, экземплификация – центральный пункт в гудменовском анализе экспрессии, которую он мыслит метафорической экземплификацией.

В эстетической теории Гудмена детально рассматриваются два вида референции. Первый вид – денотация – уже достаточно изучен. Предикат, обозначающий нечто, отсылает к этому нечто. Я же остановлюсь на втором виде референции – экземплификации. По Гудмену, денотация и экземплификация отличаются по направленности. При денотации ярлык применяется к чему-то; при экземплификации имеется нечто, к чему относится ярлык. Если *a* экземплифицирует *b*, то: 1) *a* обладает или обозначается с помощью *b*; 2) *a* отсылает к *b*. *A* является конкретным объектом, функционирующим как символ. *B*, строго говоря, выступает ярлыком. Согласно Гудмену, «предикаты – это ярлыки, взятые из лингвистических систем», и там, где иные стали бы говорить о свойствах, Гудмен предпочитает рассматривать предикаты и ярлыки как простые элементы. Символ может, но, как правило, не функционирует в виде собственного образца. Чаще всего символ, действующий в качестве модели, экземплифицирует лишь некоторые из своих свойств.

Образец ткани обычно не функционирует как образец портновского образца; он обычно экземплифицирует определенные свойства материала, но не свойство экземплификации таких свойств.

При этом говорить, какие свойства экземплифицируются, мы можем, лишь зная, какая система символизации применяется.

Теперь в общих чертах рассмотрим, что получается, когда Гудмен в своих исследованиях применяет теорию экземплифи-

кации к особому виду символа – произведению искусства. Когда a (произведение искусства) экземплифицирует b (свойство или, строго говоря, ярлык), a есть конкретный материальный объект, который функционирует как символ. Экземплифицируя b , a одновременно и обладает b и отсылает к b . Обычно произведение искусства экземплифицирует не все свои свойства, но их выборку.

Наиболее серьезное сомнение, высказываемое в отношении семиотических теорий, традиционно заключается в том, что утверждать, будто произведение искусства отсылает к чему-то иному, помимо себя самого, невозможно. И сейчас я покажу, что теория Гудмена оказывается незащищенной от такого рода критики, поскольку она фактически требует, чтобы произведение искусства отсылало к отдельным и делимым от него свойствам.

Начну с довольно очевидного замечания: экземплификация любопытна и двусмысленна. Когда мы полагаем, что a просто обладает b , речи о референции к b как к чему-то, отличающемуся от a , не идет, равно как не подразумевается и то, что b свойственно другим объектам. Однако когда говорится, что a экземплифицирует b , мы должны иметь в виду не только обладание a свойством b , но и то, что b может быть (и обычно является) свойством, которым обладают и другие объекты. Свойства, которыми наделен образец, репрезентативны; функция образцов обычно состоит в том, чтобы обращать наше внимание на другие прецеденты обладания данными свойствами. Используя терминологию Гудмена, я должен был бы утверждать, что обыкновенно ярлыки, экземплифицируемые образцами, имеют множественную денотацию.

Все вышесказанное, даже в тех случаях, когда оно не выражается непосредственно, вполне соответствует теории Гудмена, согласно которой, если a экземплифицирует b , то: (1) a обладает b и (2) a отсылает к b . Но решающим оказывается то, что заключено в референции a к b . Несомненно, для любой, даже потенциальной, теории, касающейся природы референции, должно быть значимо то, что Гудмен, как кажется, игнорирует: когда a отсылает к b , a не отсылает к b как к тому, чем обладает a , то есть к b , которым a уже обладает. Когда a отсылает к b , b есть свойство, которое

берется как нечто отличное, дифференцируемое от *a*. Мы не противоречим, одновременно утверждая, что *a* обладает *b* и что то же самое свойство (*b*) может быть отнесено к тому, что не является принадлежностью *a*. Вот что действительно происходит при экземплификации: мы принимаем в расчет *b* и как принадлежность *a*, и, в силу референции, как то, что отличимо и отделимо от *a*.

Имея в виду эти замечания, рассмотрим следующий фрагмент:

Свойства, которые что-либо экземплифицируют или выражают, далекие от того, чтобы быть вне его <произведения>, есть свойства, которыми оно обладает. Рассуждение об этих свойствах есть рассуждение о том, что есть произведение.

Здесь Гудмен аргументированно утверждает, что экземплификация затрагивает саму природу произведения. Но что он отказывается признать, так это то, что экземплификация также вынуждена принимать в расчет свойства, к которым относится и от которых отличается произведение. Рассуждения о свойствах, экземплифицируемых и выражаемых, есть, строго говоря, не *только* рассуждение о том, что есть произведение, но также и рассуждение о том, к чему оно отсылает, а именно, о дифференцируемых от него свойствах, даже если таковые находятся среди свойств, которыми оно само обладает. Поэтому следует включить концепцию Гудмена в разряд тех семиотических теорий, которые допускают, что произведение искусства отсылает к свойствам, отличающимся и от него отделимым. И даже его заявление, что произведение искусства отсылает к свойствам, которыми оно также обладает, не способно спасти его концепцию от попадания в указанную группу теорий.

Что же недопустимого в референции произведения искусства к чему-то, отличающемуся и отделимому от него самого? Не буду давать полного обзора истории и теории этого вопроса, сосредоточусь лишь на нескольких устойчивых и главных линиях рассуждения. Одно из самых известных обоснований несемио-

тического подхода представлено в часто цитируемом фрагменте из работ Сантаяны¹. Так, в пассаже о выразительности, различая два термина – объект, актуально представленный, и объект, полагаемый в дальнейшем, – Сантаяна утверждает, что они «находятся вместе в сознании». Другими словами, вникая произведению искусства, мы сознаем его свойства не как нечто отличное и отделимое от него, но только лишь как нечто, тесно с ним связанное. Гудмен же, как никто другой, горячо настаивает на том, что свойства, экземплифицируемые и выражаемые произведением искусства, на самом деле являются его собственными свойствами. Вместе с тем, как я отметил выше, теория Гудмена требует также референции произведения искусства к свойствам, дифференцируемым, отделимым от него самого. Говоря о произведении искусства, Сантаяна мог бы сказать, что мы просто слышим радостную музыку, тогда как Гудмен стал бы утверждать, что, когда мы слышим радостную музыку, радость есть принадлежность этой музыки и вместе с тем она референтна как отличающееся и отделимое от этой музыки свойство. Для Гудмена произведение искусства, как всякий образец, концентрирует наше внимание не только на самом себе, но и на своих свойствах – тех, что репрезентативны и что обыкновенно принадлежат другим объектам.

Если, как я попытался показать, Гудмен ошибается, допуская в своей теории референцию произведения искусства к отличающимся и отделимым от него свойствам, то (имея при этом в виду, что референция – центральный элемент экземплификации) можно сделать вывод, что Гудмен заблуждается, не только утверждая,

¹ Джордж Сантаяна (George Santayana, 1863–1952) – американский философ и писатель испанского происхождения. Известен разработкой концепции «моральной позиции» по отношению к миру. Его книга «Чувство прекрасного», впервые опубликованная в 1896 г., представляла собой собрание лекций по эстетике, прочитанных философом в Гарвардском университете. Книга состоит из четырех частей: «Природа прекрасного», «Материалы прекрасного», «Форма», «Экспрессия». Прекрасное в трактовке Дж. Сантаяна предстает как «объективированное удовольствие». Книга неоднократно переиздавалась в XX в. – *Примеч. переводчика.*

что экземплификация является признаком (симптомом) того, что существует как произведение искусства, но и в целом утверждая, что экземплификация есть признак эстетического. Ввиду центральной роли, которую Гудмен отводит экземплификации, эти выводы оказываются просто разгромными.

И здесь рассмотрим поднимаемый Гудменом вопрос:

Почему же тогда не говорить скорее об имеющихся свойствах, нежели о свойствах, экземплифицируемых и выражаемых?

Потому, – отвечает он, – что не все свойства из тех, которыми объект обладает, но лишь те, которые он экземплифицирует или выражает, функционируя как символ определенного вида, являются значимыми для него как произведения искусства.

Как видим, в этой важной части своей теории Гудмен обращает внимание на проблему выявления значимых для произведения искусства свойств. Но решает ли он эту проблему? Ответ на этот вопрос зависит от ответа на другой: что мы понимаем под «определенным видом» символа, который, как сказано выше, Гудмен мыслит видом, экземплифицирующим и выражающим свойства, характерные для произведения искусства? Или: как мы определяем, какая система символизации работает в случае данного произведения искусства? Посмотрим, к примеру, что Гудмен говорит о живописи. Полотна как произведения искусства буквально экземплифицируют только живописные свойства, т. е. свойства, обеспечиваемые живописностью, которая «говорит более или менее полно и специфично о том, какие цвета картина имеет и в каких местах». Я бы предположил, что речь здесь идет о той живописности, которая отличает наборы-поделки, продающиеся во многих магазинах и созданные путем нанесения определенных красок на означенные места. Являются ли такие картины произведениями искусства? При всем желании, конечно, нет. Как тогда определить, какие картины являются произведениями искусства,

а какие – нет? Чтобы понять, что значимо для картины как произведения искусства, необходимо нечто большее, чем гудменовская живописная спецификация. Не обращаясь к формализму, можно предположить, что один из потенциально релевантных здесь аспектов состоит в рассмотрении формальных отношений внутри картины. И такие формальные отношения, несомненно, экземплифицируются безусловно буквально, а не метафорически. Но гудменовская живописная спецификация опять же не может сообщить нам, какие из неизмеримо большого числа отношений внутри произведения искусства являются для него значимыми именно как для произведения искусства.

Позже, в работе «Языки искусства», Гудмен говорит, что поиск свойств, экземплифицируемых произведением искусства, подобен применению «изменчивой и сложной мерки или нескольких мерок» или подобен применению «линейки без делений». Ужасно, когда говорят об измерении, не давая указаний ни что измерять, ни чем измерять. В конце концов, картина может экземплифицировать бесконечно большое число свойств, и не важно, как много мерок или линеек мы применяем – мы не приближаемся к открытию значимых для произведения искусства свойств. Основной же вывод, который имеет непосредственное отношение к природе экземплификации, следующий. В норме применение примеров предполагает существование правил и конвенций, задающих выборку тех свойств образца, которые рассматриваются в аспекте экземплификации. Нужно ли говорить о том, что является образцом, не соотнося его затем хотя бы попутно с тем, что он экземплифицирует? Временами кажется, что Гудмен снимает с себя ответственность за использование каких-либо правил или конвенций, могущих подсказать нам, какие из свойств, экземплифицируемых произведением искусства, релевантны ему как таковому. Но я бы заявил, что всякая теория, которая отказывается от такой ответственности, коренным образом неполноценна. Основная цель теории, подобной гудменовской заявляющей, что произведение искусства есть нечто интерпретируемое, несомненно, состоит в том, чтобы помочь нам в решении актуальной зада-

чи интерпретации и понимания произведения искусства. Однако без правил и конвенций, регулирующих использование произведений искусства в качестве экземплифицирующих символов, познавательные смыслы, которые приписываются Гудменом произведениям искусства, не могут быть выявлены.

Заявление Гудмена о том, что произведение искусства экземплификативно, а также более общее его положение, что экземплификация есть симптом эстетического, в итоге, по моему мнению, должны быть отвергнуты по двум основным причинам. Во-первых, его подход требует референции произведения искусства к свойствам, отличающимся и отделимым от произведения искусства как такового. Во-вторых, он не дает указаний, какие свойства объекта считать значимыми для него как для произведения искусства.

Каковы же, если иметь в виду более широкую перспективу, результаты продолжающейся дискуссии о разнице в трактовках произведения искусства как физического и как феноменального по своей природе? Предпочитая рассматривать произведения искусства в качестве физических, Гудмен, тем не менее, полагает, что физикалистская система, в соответствии с которой произведение искусства есть конкретный объект, экземплифицирующий или выражающий определенные свойства, в принципе скорее склонна к взаимодействию с феноменилистской системой, нежели с ней несовместима. Согласно последней, произведение искусства есть «абстрактное единство, состоящее из свойств, которые конкретный объект таким образом символизирует». Теперь я полностью согласен с тем (и об этом свидетельствует рассмотрение произведения искусства), что иные физикалистские подходы не только не исключают обращения к некоторым феноменилистским, но даже могут сочетаться с иными из них. Тем не менее, я склонен считать, что физикалистская концепция Гудмена несовместима с феноменилистской теорией вследствие того, что экземплификация, ставшая опорной точкой в его построениях, требует референции произведения искусства к свойствам, отличающимся и отделимым от него самого. Феноменолог допустил

бы рассмотреть произведения искусства как состоящего из свойств, проявляемых физическим объектом, но признать изнутри своей теории способность произведения искусства к референции такого рода он был бы не в состоянии.

В начале своей статьи я писал, что обращение Гудмена к экземплификации в рамках эстетической теории являлось одним из двух путей, по которым пошли защитники семиотических концепций в стремлении опровергнуть приговор, вынесенный их оппонентами, заявлявшими, что подход, в рамках которого произведение искусства отсылает к чему-то еще, помимо него самого, несостоятелен. Второй путь заключался в рассмотрении произведения искусства в качестве иконического знака – знака, важнейшие свойства которого подобны тому (или общи с тем), что он обозначает. Ввиду краткости статьи я не предлагаю обсуждать иконическую теорию, однако допускаю, что логические ходы гудменовской теории и теории иконической если не идентичны, то, как минимум, существенно схожи. В моем понимании обе теории предусматривают референцию произведения искусства к таким свойствам, которыми оно обладает и которые в то же время отличаются и отделимы от него. Обе основные причины, почему я отвергаю позицию Гудмена (см. выше), в той же мере относятся и к иконической теории. Иными словами, обе эти теории, на мой взгляд, открыты для критики: предполагая референцию произведения искусства к свойствам, отличающимся и отделимым от него самого, они не содержат конвенций или правил, позволяющих понять, какие из свойств, присущих конкретному или всякому произведению искусства, значимы для него именно как для произведения искусства. В то же время эти теории явно расходятся в своей направленности (по выражению Гудмена): иконическая теория обычно трактуется как денотационная. Наконец, необходимо добавить, что обозначенные мной параллели намечены в соответствии с той частью теории Гудмена, которая касается экземплификации, и не относятся к его взглядам на репрезентацию в искусстве.

Дженнифер Робинсон НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ ПО ПОВОДУ ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА¹

Теория репрезентации Гудмена, представленная в первой главе «Языков искусства», обманчиво проста. Изложу очень кратко.

1. Утверждение, что *a* представляет *b*, означает одно из двух: обычно это предполагает, что *a* означает *b* в некоторой системе символов, но в том случае, когда *b* – вымышленная сущность, *a* есть *b*-репрезентирующая картина или *b*-картина.

2. Мы можем классифицировать живописные полотна следующим образом: картины, изображающие реально существующих или существовавших людей (*lion-pictures*), и картины, изображающие вымышленные сущности (*Pickwick-picture*). Картина, изображающая Пиквика, не может означать его, так как он вымышленная сущность, но она может быть классифицирована как *Pickwick-picture*. Суждение, что *a* является *b*-картиной, в общих чертах означает, что *a* принадлежит к категории «*b*-картин» и выражено *b*-картиной. Все репрезентирующие полотна принадлежат к одной из этих двух категорий.

3. Картина *a*, которая претендует на репрезентацию *b* как *c*, обычно является *c*-картиной, которая репрезентирует или означает *b*. Однако когда *a* невозможно обозначить, *a* представляется как *b*-как-*a*-*c*-картина. Таким образом, картина, которая изображает Черчилля (известное лицо) в виде льва, является *lion-picture*, репрезентирующей или означающей Черчилля, тогда как картина, изображающая Пиквика в виде клоуна, является Пиквик-как-клоун-картиной.

Одна из основных задач Гудмена – опровергнуть теорию, утверждающую, что если *a* репрезентирует *b*, то *a* напоминает *b*, или *a* является копией *b*.

¹ Извлечения из статьи: *Robinson J. Some Remarks on Goodman's Language Theory of Pictures // The British Journal of Aesthetics. 1979. Vol. 19. Issue 1. P. 63–75.* Перевод выполнен Е. В. Рубцовой.

Очевидно, что живописное полотно, репрезентируя объект, должно его символизировать, означать, отсылать к нему и что никакая степень похожести не является достаточной для установления необходимых отношений ссылки... Денотация – суть репрезентации и независимость похожести.

Как убеждает Гудмен, непреложный, казалось бы, факт, что живописные полотна означают объекты, которые они изображают, не столь непреложен. В этой статье я хочу поспорить с гудменовской теорией денотации и ее выводами относительно теории живописной репрезентации. Для начала рассмотрим два важных и неверно истолкованных в позиции Гудмена момента. Важными я считаю их по двум причинам: во-первых, теории изображения, на которые опирается Гудмен, интересны сами по себе; во-вторых, некоторые замечания Гудмена указывают на то, что он с этими теориями солидарен. Постараюсь показать, что позиция Гудмена непоследовательна и фактически противоречит высказанным ранее представлениям. В результате я попытаюсь защитить его взгляды от критики Ричарда Вольхайма¹, который утверждает, что живописный образ должен быть понят в рамках концепции «видения-как». Разведя два значения «видения-как», попробую взгляды Вольхайма и Гудмена примирить и развить мысль, что на основании концепции «видения-как» Гудмен мог бы принять позицию Вольхайма.

Что Гудмен понимает под означиванием? Два разных и, как мне кажется, равно неверных ответа на этот вопрос дают Энто-

¹ Ричард Вольхайм (Richard Wollheim, 1923–2003) – английский философ XX в. Внес большой вклад в изучение работы разума и эмоций в искусстве, особенно в живописи. Вольхайм призывает воспринимать произведение искусства ради него само, без вовлечения широкого контекста, поскольку последний только вносит лишнюю информацию и уводит от сути искусства. – *Примеч. переводчика.*

ни Сэвиль¹ и Кент Бах² – наиболее интересные комментаторы Гудмена. Сэвиль характеризует Гудмена как сторонника теории репрезентации-изображения: картина представляет (изображает) объект, только если она обеспечивает верное «живописное изображение» этого объекта:

Личность, которую изображает картина, является личностью, которую она описывает. Следовательно, имея некоторые знания о мире, мы можем сказать кто изображен на картине, поскольку распознали описание, которое она в себе включает.

С этой точки зрения некоторые картины являются такими изображениями, которые соответствуют множеству вещей: например, изображение орла, иллюстрирующее определение в словаре, которое, как указывает Гудмен, означает «орлов в целом», а также другие картины вроде изображений «крылатых лошадей», т. е. картины, воплощающие изображения, которые не соответствуют ничему реально существующему. Словом, живопись изображает или означает объекты только тогда, когда соответствует «правде» либо «правдиво» обращается с объектом или объектами. Теперь ясно, что многое из сказанного Гудменом интерпретации Сэвиля соответствует. Денотация, по Гудмену, – это отношение между предикатом и тем, что к нему относится. «Картина, которая изображает», подобна предложению, которое описывает – объект отсылает к ней и, более частно, означает ее <...>. Отношения между полотном и тем, что оно изображает, уподобляются, таким образом, отношениям между предикатом и тем, к чему он применим. Далее Гудмен приводит пример такого отношения: «Объ-

¹ Энтони Сэвиль (Anthony Savile) – современный английский философ, профессор Королевского колледжа в Лондоне. Занимался вопросами эстетического познания. Публиковался совместно с Р. Вольхаймом. – *Примеч. переводчика.*

² Кент Бах (Kent Bach) – американский философ, профессор философии в университете Сан-Франциско. Занимается вопросами философии языка. Автор книги «Мышление и референция». – *Примеч. переводчика.*

ект – серый или является образцом или обладателем “серости” тогда и только тогда, когда серый относится к объекту». Вкупе эти рассуждения подтверждают, что предикат, а значит и живописное полотно, означает объект тогда и только тогда, когда он(о) правдив(о) по отношению к объекту.

В выражении «правда чего-либо» легко распознать отсылку к философским работам Уилларда Куайна¹. Он развивал представление, согласно которому своеобразные термины, означающие те или иные объекты в смысле «означения» Бертрانا Рассела² или Готтлиба Фреге³, могут быть сведены к предикатам, означающим объекты в смысле «правды чего-либо». Так, в работе «Метод логики» он утверждает, что все имена, включая даже те, смысл которых прозрачен, могут быть рассмотрены как замаскированные предикаты.

Вместо трактовки выученного слова как имени показанного объекта, нам следовало бы, независимо от показанного объекта, начать с предиката «правдивый»; затем мы истолковываем имя как таковое, как в случае $(x)Fx$, где F – простой предикат.

Рассуждения того же рода находим в работе «Слово и объект», где Куайн утверждает, что имена собственные могут быть

¹ Уиллард Ван Орман Куайн (Willard Van Orman Quine, 1908–2000) – американский философ и логик XX в., работавший в аналитической традиции. Был профессором Гарвардского университета. Критиковал логический позитивизм. Развивал положения теории Б. Рассела. – *Примеч. переводчика.*

² Бертран Рассел (Bertrand Arthur William Russell, 1872–1970) – британский философ, логик, математик. Его исследования получили широкую известность в XX в. в рамках неопозитивизма. Менее известны его работы по эстетике. Лауреат Нобелевской премии по литературе 1950 г. – *Примеч. переводчика.*

³ Готтлоб Фреге (Friedrich Ludwig Gottlob Frege, 1848–1925) – немецкий аналитический философ, логик, математик. С 1874 г. преподавал в Йенском университете. В конце XIX в. написал ряд классических на сегодняшний день произведений по логической семантике и анализу языка, среди которых «Смысл и денотат», «Функция и понятие». Оказал большое влияние на Л. Витгенштейна. – *Примеч. переводчика.*

«представлены» как предикативные выражения. «Сократ», оставаясь истинным в отношении одного объекта, становится общим термином с тех пор, как грамматически допускается в предикативной позиции (а не в позиции, соответствующей вариациям). Он начинает в «фа» играть роль «ф» и перестает играть роль «а».

В версиях Рассела и Фреге означение – это отношение между единственным понятием и тем, что является смыслом или описательным содержанием соответствующего слова. Назовем этот тип означения «означение-F». Для Куайна же означение есть отношение между предикатом и любым истинным высказыванием. Назовем этот тип означения как «означение-Q». Интересно, что оба эти отношения семантически, если не онтологически, тождественны. Таким образом, предикат «настоящая королева Англии» в смысле «означения-F» означает ее самое. Предикат «сократический» «означает-Q» Сократа также, как имя «Сократ» означает-Q Сократа, и также, как имя Сократа означает Сократа. Предикат «настоящий король Франции» ничего не означает в смысле «Q-означения» также, как высказывание «настоящий король Франции» – в смысле «F-означения». Наконец, суждение «это есть орел» «Q-означает» каждого орла в отдельности также, как в случае введения общего понятия «орел» в «F-означении» денотат указывает на характерную функцию всех орлов.

Способ выстраивания суждений у Куайна онтологически экономнее способа Фреге, не нужно ссылаться на «смысл» или описательное содержание имени. Но преимущества толкования Фреге, по-моему, заключаются в том, что он создает теорию с некоторой объяснительной силой, а именно, теорию, в которой смысл определяет отношение. Отношение «правды чего-либо» противопоставляется механизму образования вымышленного понятия. Эта точка зрения прекрасно проиллюстрирована в примере с именами собственными. Что делает возможным заключение, согласно которому «сократическое» есть истинное о Сократе? Ясно, что предикат «сократический» выражает совокупность свойств, образующих смысл имени «Сократ», и смысл имени определяет его отношения. Иными словами, как мне кажется, отношение

«правды чего-либо» в концепции Куайна лучше всего может быть понято как простая номиналистская аналогия с описанной выше концепцией означивания Фреге.

Сэвиль, очевидно, приписывает Гудмену точку зрения, в соответствии с которой живописные полотна и предикаты, работающие в очерченном выше смысле, являются «правдой чего-либо». Однако Сэвиль идет дальше – и приписывает Гудмену позицию, согласно которой описательное содержание (по Фреге – смысл) картины может быть идентифицировано родом живописи самой-по-себе, иными словами, тем, *как* живопись изображает (представляет) или что она «представляет-как»:

Если картина репрезентирует кого-то, обозначая его, и если обозначение – это объяснение в терминах описания, то поскольку описание картины производится тем путем, которым картина репрезентирует (если взять этот термин в понимании Гудмена), предикаты соберут всю информацию, в которой мы нуждаемся для понимания, кого действительно картина репрезентирует.

Сэвиль именуется любое проявление формы «такой-то» живописью в гудменовском определении. Таким образом, он претендует на то, что «смысл» картины, определенный как *вид* живописи самой-по-себе, обуславливает референцию (денотацию) этой картины.

Как и Сэвиль, Бах соглашается с Гудменом в том, что выяснить, что значит какой-либо тип живописи, – значит установить

функциональную зависимость в системе репрезентации к собственным изобразительно-художественным свойствам, детерминированным определенным цветом в определенном месте; а живописные свойства зависимы от системы объективных свойств внутри объекта.

В то же время, в отличие от Сэвиля, Бах утверждает, что тип живописи самой-по-себе не имеет отношения к ее денотату. Та-

ким образом, поясняет он, когда Гудмен говорит: «то, что означено, зависит только от изобразительных свойств символа», он лукавит, поскольку

не то, *что* репрезентирует картина, но то лишь, *как* она репрезентирует (что она репрезентирует-как), определяется ее системой как системой функции ее собственно изобразительно-выразительных (живописных) свойств. Через одну и ту же картину в одной и той же системе, в зависимости от интенций художника, городской землевладелец или деревенский дурачок могут быть репрезентированы как гражданские служащие.

Следовательно, по Баху, живописное полотно обладает описательным содержанием, но это не определяет его денотацию.

Я хочу заявить, что ни Бах, ни Сэвиль не интерпретируют Гудмена правильно и многое из того, что Гудмен подвергает критике, эти интерпретаторы пытаются приписать ему.

У Гудмена нигде нет даже намека на то, что интенции художника определяют, что картина репрезентирует; и это, вне всякого сомнения, действительно не так, ибо художнику может не удалиться попытка воплотить свои интенции, хотя картина его и сможет отобразить нечто. Единственное место в рассуждениях Гудмена, где допускается, что происхождение изображения может определять его референцию, касается фотографии:

Если я скажу вам, что у меня есть изображение некоей черной лошади, а затем сделаю снимок со вспышкой, на котором она выйдет удаленным светлым пятном, вы вряд ли сможете обвинить меня во лжи, но у вас может возникнуть ощущение, что я ввел вас в заблуждение.

Если я не лгу, то это значит, что светлое пятно действительно означает черную лошадь, и это также значит, что денотация светлого пятна определяется его происхождением и историей. Вероятно, мы даже можем утверждать, что светлое пятно, обозначающее черную лошадь, простирается из того факта, что черная лошадь

ответственна за светлое пятно. Этот принцип, безусловно, для фотографии справедлив.

Однако, исходя из взглядов Гудмена на репрезентацию, в отношении живописи этот принцип не просто ложен, но в целом несостоятелен. И хотя интуитивно происхождение картины может помочь в определении ее денотации, решающим фактором оно стать не может. Например, плохой художник, намереваясь изобразить Джонса, может выбрать в качестве модели Джонса и, закончив картину, наименовать ее «Джонс», но попытка изобразить Джонса при этом может не удалиться. Мы можем тогда сказать, что, несмотря на происхождение, картина не изображает Джонса. Более того, отнюдь не поддерживая теорию, согласно которой происхождение картины определяет ее денотацию, в своих теоретических изысканиях Гудмен проводит имплицитную критику такой точки зрения. В конце концов, центральным положением Гудмена является утверждение, что живописное полотно есть единица в символической системе и что способность к репрезентации оно обретает именно в силу данного факта. Выводом же той теории, которую Гудмену приписывает Бах, оказывается, наоборот, отрицание факта, что полотна суть символы в символических системах.

Интерпретация Сэвиля, напротив, приведенные выводы Гудмена учитывает. Тем не менее, существуют как минимум четыре весомых довода в пользу того, что Гудмен является не просто теоретиком описательного плана, как его характеризует Сэвиль. Во-первых, как отмечает Бах, Гудмен полностью отрицает, что тип живописи есть нечто, определяющее денотацию картины.

...Денотация картины не в большей мере определяет ее тип, нежели тип картины определяет ее денотацию. Не всякий портрет репрезентирует человека, и совершенно не всякое полотно, репрезентирующее человека, является портретом.

И причины тому ясны. Если полотно представляет Черчилля в виде льва и является изображением «льва», то тип этой живописи

самой-по-себе не определяет референцию и она не есть «истинное» изображение Черчилля. Сэвиль убедительно показывает, что картины не всегда являются «истинными» изображениями тех вещей, которые они репрезентируют. Например, он отмечает, что карикатуры полностью сводят на нет репрезентацию того, к чему они относятся. Однако из приведенной выше цитаты и дискуссии о репрезентации-как и без того ясно, что Гудмен в подобном своем утверждении совершенно уверен.

Во-вторых, Гудмен полностью отказывается от использования «истинности» в отношении реальности в качестве критерия реализма в художественной репрезентации; он утверждает, что

истинность живописного полотна достигается тогда, когда репрезентируемый объект имеет те качества, которые оно в результате ему приписывает. Но такая верность, правильность или истинность не является необходимым условием буквального или реалистичного изображения.

Таким образом, из того, что верность, или истинность, не является необходимым условием для реалистической репрезентации, с необходимостью следует, что это не является необходимым условием для репрезентации *tout court*¹.

В-третьих, пассажи Гудмена, цитируемые Сэвилем в подтверждение своей трактовки, могут быть более корректно интерпретированы в ином смысле. Например, когда Гудмен говорит, что

для того, чтобы обозначать, картина должна функционировать ... в такой системе, в которой то, что означается, зависит единственно от изобразительных свойств символа,

¹ В «Обзоре книги Гомбриха “Искусство и иллюзия”» Гудмен оспаривает мнение, что количество и точность информационного содержания картины не являются критериями репрезентации. «Длинное устное описание Тиволи с измерениями и т. д., – пишет он, – может дать больше информации, чем поспешное рисование, хотя Гомбрих вряд ли назовет описание лучшей или более полной репрезентацией».

то всё, что он имеет в виду, по моему мнению, – что именно изобразительные свойства полотна (а не его вес или рыночная стоимость) определяют, какой единицей оно является в символической системе. Далее, когда он говорит, что

репрезентации – это картины, которые действуют схожим с описаниями образом

и что

отношение между картиной и тем, что она репрезентирует, таким образом, подобно отношению между предикатом и тем, к чему он относится,

он имеет в виду лишь то, что изобразительные (равно как и лингвистические) символы означают в силу того, что они являются единицами символических систем. Мне кажется, что трудный вопрос теории Гудмена и заключается в этом прозрении (утверждении, что изображение и описание имеют нечто общее) – и именно на нем он строит свои выводы:

И изображение, и описание участвуют в процессе формулировки и характеристики мира; они являются способами классификации через присвоение ярлыков, имеющих единичную, множественную или нулевую референцию. Ярлыки (изобразительные или вербальные) сами подразделяются на виды; и интерпретация фиктивных ярлыков (изображений-как и описаний-как) производится с учетом этих видов. Применение и классификация ярлыка соотносится с системой, и существует бесконечное множество различных систем репрезентации и описания. Эти системы являются продуктами обусловливания и привыкания в различных пропорциях.

В-четвертых, в более поздней статье Гудмен однозначно отрицает, что денотация может быть идентифицирована с «истиной» отношения:

...для невербальных версий и даже для вербальных версий, не содержащих утверждения, истинность нерелевантна. Мы рискуем впасть в заблуждение, говоря о живописных полотнах или предикатах как об «истинных» по отношению к тому, что они изображают или же к чему они относятся; истинностного значения у них нет, они могут репрезентировать или означать определенные (но не какие-то иные) вещи, в то время как высказывание имеет истинностное значение и оказывается в целом верным, если верно в чем-либо.

Гораздо большее значение имеет не «истина», а «правильность»:

...примерно те же выводы можно сделать относительно картин, равно как и относительно понятий или предикатов теории: их релевантность и их открытость, их сила и их соответствие, то есть, их правильность. Вместо определения картин как истинных или ложных нам лучше говорить о теориях как о правильных или неправильных...

Правильность есть не истинность, но «соответствие». Оно может быть ложным и одновременно «правильным», оно может изображать Черчилля как льва. Теперь понятно, почему Гудмен утверждает, что

практически любая картина может изображать практически все, что угодно; иначе говоря, между картиной и объектом действует система репрезентаций, коррелятивный план, в рамках которого картина репрезентирует объект.

Конкретному индивидууму (или индивидуумам) может соответствовать практически любой предикат или живописное изображение в зависимости от того или иного контекста. И хотя изображение стола едва ли можно счесть «нормальным» изображением Черчилля, в символической системе, где изображения столов при-

писываются определенным политикам в силу иллюстративности картинок как таковых, изображение (картинка) грубо сработанного стола может вполне адекватно репрезентировать Черчилля, а картинка менее тяжеловесного и более элегантного стола – Энтони Идена¹. Схожим образом, предикат «есть лев» (или «есть грубо сработанный стол») в соответствующих обстоятельствах может означать Черчилля.

Что же, таким образом, является полем теории денотации Гудмена? Строго говоря, как мне кажется, Гудмен на создание теории денотации не претендует. Нам сообщается: то, что определяет репрезентацию (денотацию) живописи, есть план корреляции или символическая система, в которой живописное полотно функционирует как единица, но нам неизвестно, чем определяется сам план корреляции. Здесь полезно разобрать взгляд Гудмена на предикаты, которые, как и картины, могут быть по отношению к своим означаемым скорее подходящими, нежели истинными. Если мы задаемся вопросом, что же определяет, например, денотацию предиката «зеленый», то можем обратиться к философской теории, например, Фреге или Милля². Для Гудмена, однако, поиск ответа на вопрос таким путем недостижим. Он сразу же переходит к двум другим вопросам, ни один из которых не является философским. Первый вопрос звучит: почему именно предикат «зеленый», а не, скажем, предикат «красный» означает в английском языке зеленые вещи? Ответить на этот вопрос может скорее этимология, нежели философия. Второй – и, по мнению Гудмена, более важный – вопрос формулируется так: почему набор именно зеленых вещей, а не набор вещей с каким-то другим качеством получает в нашей культуре определенный ярлык? Возможна и иная формулировка этого вопроса: почему, имея некий предмет,

¹ Энтони Иден (Anthony Eden) – британский государственный деятель, в 1930–1950-е гг. занимал разные посты в высших эшелонах, являлся членом консервативной партии Великобритании. – *Примеч. переводчика.*

² Джон Стюарт Милль (John Stuart Mill, 1806–1873) – британский философ, экономист, политический деятель XIX в. Внес вклад в развитие идей либерализма. – *Примеч. переводчика.*

мы классифицируем его именно так (то есть: «зеленый», «квадратный», «сделанный из вельвета»), а не иначе? На этот вопрос, как справедливо полагает Гудмен, ответ должна дать антропология, а не философия. Вне всякого сомнения, причин, по которым различные культуры организуют мир именно так, а не иначе, множество. Бесспорно, наш способ классификации вещей отвечает определенным потребностям нашей культуры или потребностям более раннего ее периода.

Схожим образом дело обстоит и с живописью. И хотя, по Гудмену, «практически любая картина может изображать практически все, что угодно», определенные планы корреляции между картинами и индивидуумами стали «общепринятыми». Причины, по которым “Le grand déjeuner” Леже¹ изображает трех женщин, а «Цветущее грушевое дерево» Клее² изображает дерево, являются предметом этимологии рисунка или истории стиля. Возможны и другие планы корреляции, в рамках которых эти картины будут представлять совершенно другие вещи³. Классификация определенных качеств мира в соответствии с определенными изобразительными ярлыками опять же имеет исторические причины; скорее всего, наши изобразительные ярлыки отражают нужды и интересы нашей культуры. Исходя из этого, одна живопись дает визуальное отображение вещей и людей, спроецированных на двухмерную плоскость, другая (например, полотна кубистов) – трехмерное их изображение, а иная (например, произведения немецкого экспрессионизма) для понимания визуального изображения вообще дает очень мало, хотя и может быть значима в плане экспрессивного характера того, что изображает. Таким образом,

¹ «Большой завтрак» (1921) французского живописца Фернана Леже (Joseph Fernand Henri Léger, 1881–1955). – *Примеч. переводчика.*

² Скорее всего, речь идет о работе Пауля Клее «Абстракция относительно цветущего дерева» (1925). Также у Клее есть более ранняя работа «Человек под грушевым деревом» (1921). – *Примеч. переводчика.*

³ «...в соответствии с определенными принципами корреляции изображение пейзажа Констеблем (Уайвенхо парк) может дать огромное количество информации о розовом слоне» (цитата из работы Н. Гудмена «Обзор книги Гомбриха “Искусство и иллюзия”»).

живописные полотна, выполненные в различных стилях, могут быть «правильными» относительно объекта репрезентации, но при этом являться изображениями совершенно различных планов. Нет смысла говорить, что экспрессионистский портрет женщины более «правилен», нежели портрет той же женщины, выполненный в кубистической манере; оба портрета являются «правильными» или «подходящими» изображениями.

Прямо говоря, Гудмен в своих взглядах на репрезентацию – релятивист, и то, что изображено на картине, по его мнению, – единственно предмет «конвенции»¹. Более того, он утверждает, что реалистические полотна ничуть не менее конвенциональны, нежели другие виды полотен; на фоне иных изобразительных конвенций конвенция, регулирующая реалистическую живопись, просто шире известна и проще «читаема».

Реалистичность репрезентации, говоря кратко, зависит не от имитации или иллюзии, или информативности, а от внушения.

Такая релятивистская точка зрения контрастирует с позицией Ричарда Вольхайма и других; по его мнению, понятие репрезентации *должно* рассматриваться в духе таких понятий, как «репрезентативное видение» или «видение-как». Тем не менее, в двух последних разделах настоящей работы я покажу, что если мы рассмотрим последнее понятие в предлагаемом мной смысле, гудменовский анализ по сути уже не покажется несостоятельным из-за подхода к репрезентации в духе «видения-как».

В своих комментариях к работе Гудмена «Языки искусства» Вольхайм предлагает «сделать критерием классификации картин на *b*-картины, *c*-картины и т. д. указание на то, что мы в них видим». Он отмечает, что его требование помогает объяснить, почему высказывание «*a* есть *b*-картина» (что понимается им как «*a* есть картина, на которой я могу увидеть *b*») не позволяет произвести сущностного обобщения, поскольку этот факт может

¹ Сам Гудмен уходит от этого термина.

быть рассмотрен как «особый случай» недопустимости такого заключения в случае некоего высказывания «Я вижу *b*». Он также утверждает, что его предположение позволяет провести грань между «*a* есть *b*-картина и она означает *x*» и «*a* есть *x*-как-*b*-картина». С его точки зрения, мы всегда можем переходить от «*a* есть *b*-картина и она означает *x*» к «*a* есть *x*-как-*b*-картина»,

кроме тех пограничных случаев, когда интенция, обеспечивающая означение *X*, выражается не через создание картины, в которой мы можем увидеть *X*, а, так сказать, через создание картины, которая репрезентирует *X* как результат некоей специальной конвенции. Таким образом, в стандартном прочтении этих двух случаев переходить от «*A* есть картина-хиппи и она означает Христа» к «*A* есть Христос-как-картина-хиппи» мы можем, а от «*A* есть картина-снопа-пшеницы и она означает Христа» к «*A* есть Христос-как-картина-снопа-пшеницы» – нет.

Мне кажется, что если мы проинтерпретируем воззрения Вольхайма предлагаемым мной образом, то увидим, что они по факту абсолютно совместимы с воззрениями Гудмена. Да и сам Гудмен в ответе на критику Вольхайма отмечает, что «многое из сказанного в этой работе (“Языки искусства”) о репрезентации-как и мнимой репрезентации может применяться к восприятию», даже если мы отвергаем специфическое предложение Вольхайма о классификации полотен, исходя из того, что мы можем «видеть в» них. С одной стороны, Гудмен утверждает, что формулировка «можем видеть в» картине слишком смутная, чтобы быть проясняющей, а с другой стороны, он считает, что картина может репрезентировать нечто, даже если «видение» предмета на картине отсутствует:

Вольхайм говорит, что если мы можем увидеть Христа на картине, то картина не репрезентирует Христа как сноп пшеницы. Поскольку то, что мы «можем видеть на» картине кажется мне не вполне ясным понятием, я склонен предположить, что если мы не можем увидеть

Христа в картине снопа пшеницы, то мы не увидим его и в картине ягненка; при этом мы можем с уверенностью сказать, что Христа часто изображают в виде ягненка.

Я думаю, разрешить возникшую между Гудменом и Вольхаймом полемику можно, проведя грань между двумя смыслами «видения-как»: более узким и одновременно более визуальным, с одной стороны, и более широким, менее визуальным – с другой. Предположим, что я вижу Гёделя¹, человека, открывшего неполноту арифметики, и предположим, что он носит коричневую шляпу. В этом случае истинным может быть заключение, что я вижу Гёделя и вижу его как человека в коричневой шляпе. Однако, мне кажется, в строго визуальном смысле «видения-как» здесь не имеет смысла говорить, что я вижу Гёделя как первооткрывателя неполноты арифметики. Причиной тому является тот факт, что быть человеком в коричневой шляпе – свойство визуальное, это свойство Гёделя может быть увидено. Свойство же «быть первооткрывателем теоремы неполноты» увидеть невозможно. Из этого, однако, не следует, что утверждение «Я вижу Гёделя как первооткрывателя теоремы неполноты» является невразумительным. Я лишь считаю, что в данном утверждении фраза «видение-как» употребляется скорее в том смысле, который мы могли бы назвать «когнитивным», нежели в более строгом и узком «визуальном» смысле. Когда я говорю, что «Я вижу Гёделя как первооткрывателя неполноты арифметики», – я оцениваю Гёделя; я сообщаю информацию, исходя из моих оценки и отношения к нему. Конечно, в обыденном языке из этого утверждения может вовсе не следовать, что я вижу Гёделя буквально – я могу всего лишь думать о нем.

Далее, я не хочу утверждать, что существует «чисто визуальное» «видение-как», которое резко контрастирует с «видени-

¹ Курт Гёдель (Kurt Gödel, 1906–1978) – один из выдающихся мыслителей XX в., математик, логик. Сформулировал и доказал теоремы о неполноте, которые повлияли на представление о мире в различных философских концепциях XX в. – *Примеч. переводчика.*

ем-как» «когнитивным». Многие поспорили бы, сказав, что всякое «видение-как» включает когнитивный элемент и что не существует такого явления как «чисто когнитивное» «видение-как». (В то же время можно оспорить и существование «чисто когнитивного» «видения-как», и что в моем случае с Гёделем, например, мы не можем говорить о том, что я вижу Гёделя как первооткрывателя теоремы неполноты, по крайней мере до того, как я хотя бы раз его не увижу.) Все, что я хочу сказать, это лишь что есть разница между, например, видением облака как верблюда (т. е. в большей мере визуальным опытом) и видением вьетнамской войны как угрозы западной цивилизации (в большей мере невизуальным опытом). Конечно, есть множество переходных случаев, находящихся где-то между этими полюсами.

Как мы увидели, по мнению Гудмена, то, что репрезентирует живописное полотно, есть единственно вопрос «условности» (или – предмет конвенции). Иными словами, тот факт, что картина может быть рассмотрена как X , не является ни необходимым, ни достаточным для того, чтобы это было картиной «икса». Однако, если мы рассмотрим «видение-как» в обозначенном мной ключе – как более широкое понятие, включающее и «визуальную», и «когнитивную» составляющие, – то, полагаю, обнаружим, что у Гудмена не было причин не принять требования вольхаймовского «видения-как» к изобразительной репрезентации. Как я отметила, с точки зрения Гудмена, если картина репрезентирует x как b , то a является если не истинным, то, по крайней мере, подходящим для x ярлыком. Далее, если a отсылает к x «подходящим» или «правильным» образом, следовательно в некотором аспекте «видения-как» a может быть рассмотрено как x . Смысл в том, что существуют различные типы «видения-как»: от высоко «визуальных» до в большей мере «когнитивных», далеких от «визуальных» (в прямом смысле) случаев. Таким образом, если мы толкуем «видение-как» в таком широком и общем смысле, то можем, на мой взгляд, утверждать, что все картины, репрезентирующие (представляющие) x , могут рассматриваться как x . При этом если мы истолкуем «видение-как» в узко визуальном клю-

че, то утверждение, что все картины, репрезентирующие x , могут рассматриваться как x , окажется ложным.

Когда мы посмотрим на проблему изобразительной репрезентации в указанной перспективе, окажется, что и Вольхайм, и Гудмен правы в одном – но заблуждаются в другом. В результате я хочу сказать, что Вольхайм совершенно прав, когда говорит, что b -картина – это картина, в которой может быть увидено b , или, иначе, которая может быть рассмотрена как b . Гудмен же абсолютно справедливо указывает на невнятность понятия «видение-как» и замечает, что картина может представлять нечто, даже если она не может быть увидена как эта вещь, а то, что подразумевается, является непосредственно визуальным способом «видения-как». При этом Гудмен ошибается, отрицая важность «видения-как» для изобразительной репрезентации; в частности, он, по-моему, ошибочно считает, что реалистические репрезентации не должны пониматься как картины, воспринимаемые в качестве того, что они репрезентируют, в строго «визуальном» смысле. Словом, Вольхайм заблуждается, не допуская иного, кроме «визуального», «видения-как», а Гудмен ошибается, не допуская какого-либо «видения-как», кроме «когнитивного».

Попытаюсь обосновать намеченную позицию, рассмотрев различные случаи репрезентации и репрезентации-как. Для начала обратимся к высокореалистичным полотнам, изображающим ягненка, льва или снопа пшеницы. В этих случаях интуитивно мы можем сказать, что картину возможно рассматривать как то, что она представляет: мы видим ягненка или льва «в» картине в строго визуальном смысле слова «видеть». Гудмен, однако, как будто хочет опровергнуть это. Напомню: он утверждает, что все живописные полотна репрезентируют единство, поскольку функционируют в качестве единиц системы изобразительных символов; реалистические же полотна просто существуют в системах знакомых нам символов. Однако обоснования тому, что реалистические картины отнюдь не более точно, нежели другие типы картин, представляют способ, которым нам является мир, Гудмен,

как мне кажется, не дал. Известно, например, что Гудмен не принимает идею, согласно которой

изобразительная перспектива подчиняется законам геометрической оптики и что картина, написанная по стандартным изобразительным правилам, при определенных (весьма аномальных) условиях донесет до нас набор световых лучей, подобный тому, что исходит от изображаемой сцены.

И хотя Гудмен совершенно справедливо отмечает, что изобразительная перспектива выходит из подчинения законов геометрической оптики не во всех отношениях, он все же заблуждается, заключая из этого, что реалистическим картинам, написанным с применением перспективы, в результате не удастся «отразить» мир видимости. Гомбрих¹ и другие приводят массу доказательств тому, что реалистические картины не подчиняются законам геометрической оптики в тех случаях, когда иначе они не могли бы репрезентировать, как выглядят вещи. Ведь в нашем привычном видении встречается масса явлений, указывающих на то, что способ нашего видения не всегда подчиняется законам геометрической оптики. Как пишет Гомбрих, чего веками в западной живописи добивались художники реалистической традиции, так это именно такого способа представления мира, при котором их полотна смогли бы быть увидены как то, что они репрезентируют². Просто законы видения чуть сложнее, нежели их представляет Гудмен.

Рассмотрим теперь реалистическое изображение ягненка или снопа пшеницы, репрезентирующее Христа, или изображение льва, репрезентирующее Черчилля. Эти случаи мы могли бы

¹ Эрнст Гомбрих (Ernst Hans Gombrich, 1909–2001) – один из виднейших в XX в. историков и теоретиков искусства. Самая известная его книга, «История искусства» (1950), была переведена на множество языков и неоднократно переиздавалась. – *Примеч. переводчика.*

² Хотя Гомбрих и не использует язык «видения-как», я думаю, его позицию можно охарактеризовать в этом духе.

назвать метафорической репрезентацией-как. Поскольку мы не можем «видеть» на этих картинах Христа или Черчилля, Вольхайм пытается сказать, что эти картины не могут репрезентировать Христа или Черчилля. Он стремится провести четкую грань между «кодом», в рамках которого «перейти от изображения на картине к тому, что она должна описывать, можно лишь путем ряда умозаключений», и изобразительной репрезентацией. Гудмен же, подспудно отрицая обоснованность и прочность такого рода разграничения, по-видимому, прав. Конечно, Христос может быть представлен как ягненок. С той же очевидностью Христос не имеет визуального облика ягненка. Но не все традиции в живописи (и, прямо говоря, очень немногие) первоначально были связаны с визуальными обликами вещей. Таким образом, в «когнитивном» смысле «видения-как» мне кажется разумным сказать, что картина ягненка, репрезентирующая Христа, может быть «увидена как» Христос. Подобно тому, как мое отношение к Геделю есть мое отношение к первооткрывателю теоремы неполноты (то, как я «вижу» Геделя), так и мое отношение к Христу есть мое отношение к ягненку – я вижу Христа как ягненка. Схожим образом дело обстоит с изображением Черчилля в виде льва (я вижу его как воплощение доблести и силы) и Христа в виде снопа пшеницы (я вижу его как источник изобилия).

Перейдем наконец к живописи, относящейся к нереалистическим символическим системам. Действительно, в случае, например, кубистических полотен в визуальном смысле увидеть, что на них изображено, порою весьма сложно. Однако эти картины мы рассматриваем как нечто вроде вольхаймовских «кодов», из которых то, что репрезентируется, мы выводим посредством определенных ключей. Тем не менее, мы действительно (визуально) видим фрагменты гитары, кувшина и стола, даже если нам приходится догадываться, как эти фрагменты должны быть соединены воедино. Это, по-видимому, есть некий промежуточный случай между чисто «визуальным» «видением-как» и «видением-как» в большей мере «когнитивным». В визуальном смысле мы можем видеть фрагментарные цветные пятна как гитару, но, чтобы «ви-

деть» правильно, мы должны многое «знать». Несколько иной случай представляет собой готическая живопись, где внешний облик вещей еще до некоторой степени сохраняется, хотя встречаются и некоторые в высшей степени нереалистические условности. Рассмотрим, например, те полотна, на которых персонаж изображается несколько раз с целью передачи последовательных этапов его жизненного пути, как, например, на фресках Мазаччо¹, изображающих Святого Петра. Или же, к примеру, те картины, где для выражения незначительности приносящий жертву персонаж изображается в углу полотна и выписывается по сравнению с религиозной фигурой нарочито очень мелким. Очевидно, здесь будет правильным сказать, что Св. Петра мы можем видеть как продвигающегося во времени, а жертвователя – как персонажа незначительного. Но «продвижение во времени» и «незначительность» – свойства, очевидно, коренным образом не визуальные. Работающее в этих случаях «видение-как» совершенно отчетливо представляется отчасти «когнитивным».

Если я права в своем взгляде на данные вещи, то репрезентация и «видение-как» пусть и парадоксальным, на мой взгляд, образом, но все же тесно взаимосвязаны, а роль условности – очень велика. Однако, исходя из утверждения, что изобразительная репрезентация – лишь основание для разговора об «условности», делать вывод, что имеющиеся условности сугубо произвольны и никак не соотносятся с тем, что мы «видим» в картинах, нельзя. Этот взгляд на условность наверняка попросту ошибочен. Сам Гудмен, разумеется, никогда не утверждал, что изобразительные условности «произвольны». Ни одна из многочисленных условностей, будь то изображение Христа в виде ягненка или снопа пшеницы, или изображение Св. Петра продвигающимся во времени, или же гитары как набора определенных фрагментов, не является произвольной. Может быть, установленная мной кор-

¹ Мазаччо (Masaccio) – Томмазо ди сер Джованни ди Гвиди (Tommaso di Ser Giovanni di Mone di Andreuccio Cassai, 1401–1428), знаменитый итальянский художник флорентийской школы Раннего Возрождения. – *Примеч. переводчика.*

реляция между изобразительной репрезентацией и различными способами видения-как поможет прояснить этот вопрос. В конце концов, и сам Гудмен в своей работе нередко подходит вплотную к установлению связи между тем, как нам представляется мир, и тем, как мы видим живописные полотна. Говорят, на замечание, что портрет Гертруды Стайн¹ на нее не похож, Пикассо ответил: «Не имеет значения – будет похож».

¹ «Портрет Гертруды Стайн» был написан Пабло Пикассо в 1905–1906 гг., когда американская писательница работала над своей первой книгой. После множества сеансов позирования художник остался недоволен тем, как написал лицо, и однажды стер его. Затем он написал лицо по памяти, в отсутствие модели. Исследователи называют этот образ прото-кубическим, испытывающим влияние иконописи. Стайн же называла портрет самым «реалистичным» и часто говорила, что чем старше она становится, тем больше похожа на изображение на портрете. – *Примеч. переводчика.*

Кэтрин Элджин ЭКЗЕМПЛИФИКАЦИЯ¹

1. Образцы

Образцы, с которыми мы сталкиваемся, разнообразны, различны и варианты их использования. Модель дома на местности, макет реактивного самолета, пустая бутылочка из-под шампуня, присланная по почте, – неотъемлемая часть торговых компаний. Проблемная модель, выработанная в научном тексте, становится иллюстрацией отличительных особенностей проблем и путей принятия решений в рамках данной дисциплины. Я не рассматриваю, однако, перечня различных ролей, которые играют образцы или проекты, частью которых они являются. Я скорее хотела бы определить, что означает функционирование чего-либо в качестве образца.

Для начала рассмотрим образец фамильного герба – кусочек ткани с рисунком. Этот конкретный кусочек ткани – голубого цвета, прямоугольный, полдюйма длиной, четверть дюйма шириной. Он – третий слева фрагмент в верхнем ряду прочих фрагментов, произведенных во вторник в Балтиморе. Таким образом, рассматриваемый фрагмент представляет каждый из перечисленных выше предикатов, а также множество других. При этом очевидно, что образцом всех этих предикатов он не является. В стандартной интерпретации это – образец чего-то «голубого», но не таких предикатов, как «прямоугольное» и «сделанное в Балтиморе». Чем же отличается отношение к «голубому» от отношений к другим возможным предикатам? Тот факт, что в данном случае речь идет об образце «голубого», не зависит от способности данного ярлыка быть в чем-то более выдающимся и замечательным, нежели другие ярлыки. Множество акцентированно голубых предметов – таких, как блестяще-голубые роликовые коньки, – не являются образцами этого предиката. Факультативна и возможность представления «голубого» стать отличительной чертой данного кусоч-

¹ Извлечения из книги: *Elgin C. Z. With Reference to Reference*. Indianapolis : Hackett Publishing, 1983. Перевод выполнен Е. В. Рубцовой.

ка ткани. Допустим, если все остальные образцы подобного рода будут круглые, тогда самым примечательным свойством нашего фрагмента должно стать свойство «прямоугольный». Однако же, фигурируя в ряду окрашенных предметов, он будет образцом «голубого», а не «прямоугольного».

Есть соблазн утверждать, что мы способны различать ярлыки, образцом которых выступает наш фрагмент, «на глаз». И хотя это не объясняет, почему он является образцом «голубого», а не, например, «прямоугольного», у нас по крайней мере есть основание отрицать, что это – образец «сделанного в Балтиморе». Это соображение, однако, очевидно неподходящее. Разграничить «наблюдаемые» и «ненаблюдаемые» предикаты чрезвычайно трудно, поэтому принцип различения «на глаз» не слишком обнадеживает. Во всяком случае этот отличительный принцип, как бы мы его ни трактовали, нашу проблему не решает. Образцы могут представлять любые упомянутые нами предикаты. В той же мере, в какой он является образцом «голубого», окрашенный фрагмент может быть образцом и «резинового», и «устойчивого к плесени», и «особо прочного». Коммерческая палата может даже использовать это фрагмент как образец «сделанного в Балтиморе».

Существенной разницы между тем, как фрагмент представляет «голубое» или как он представляет «сделанное в Балтиморе», нет. Очевидная разница между данными предикатами указывает лишь на то, что этот предмет выступает носителем не только одних этих предикатов. Какой-либо предикат служит образцом, когда функционирует в качестве символа какого-либо ярлыка. Он отсылает к этому ярлыку и тем самым действует как представитель того класса вещей или предметов, к которому этот ярлык приложим. Раскрашенный фрагмент, соответственно, является образцом ярлыков, которые он представляет и к которым он отсылает. Зная, что любой ярлык, образцом которого является данный фрагмент, принадлежит и всем остальным вещам «того же рода», мы можем легче подойти к выбору, например, краски для дома. Если этот фрагмент – образец «голубого», «глянцевого» и «водостойкого», значит, покупая «этого рода краску», мы покупа-

ем голубую, глянецовую, водостойкую краску. Но поскольку этот фрагмент не является образцом «сделанного в Балтиморе», он не предполагает указания на место производства остальных красок «такого рода».

Из положения, что образцы являются символами, следует, что широкий круг предметов, которые обычно не рассматриваются как символы, иногда могут функционировать в этом качестве. Разница между предметами, являющимися и не являющимися образцами, нельзя считать строгим онтологическим различием; статус предметов может меняться в зависимости от обстоятельств и способов их использования.

Порция хлеба может быть просто завтраком. В этом случае она ни к чему не отсылает и ничего не символизирует. Она не функционирует как образец чего-либо. Но эта же порция может быть образцом витаминизированных засахаренных овсяных хлебцев. В этом случае потребитель склонен соотнести с этим куском хлеба определенные ярлыки, среди них будут – «витаминизированный», «с овсяным вкусом», «засахаренный», но не будет, возможно, таких, как «в одноразовой упаковке», «присланный по почте» или «бесплатный». В другом же контексте этот предмет может функционировать уже как образец последних ярлыков, но при этом не работать в роли первых. Подобное происходит, когда предмет выступает образцом в рамках маркетинга. Производители различных товаров могут пытаться повторить успех овсяных хлебцев вовсе не путем создания продукта, который будет охарактеризован как «витаминизированный», «имеющий овсяный вкус», «засахаренный», а создавая варианты своего товара, к которому будут применимы характеристики «бесплатный», «присланный по почте», «в одноразовой упаковке». Интерпретация образцов, таким образом, предполагает прежде всего установление, функционирует ли вообще данный объект в качестве образца, а затем – к каким ярлыкам из представленных им этот образец отсылает. Даже если набор ярлыков при этом остается прежним, смена контекста диктует, какие ярлыки из наличных в данном случае символизируются. Вот почему в различных кон-

текстах один и тот же объект может быть образцом различных предикатов.

Интерпретация образцов, как и интерпретация обозначаемых символов, таким образом, соотносится с семантической системой. Понимание, как и при каких обстоятельствах тот или иной предмет функционирует в качестве образца, требует знания сущности системы и той роли, которую в системе играет объект. Некоторые системы образцов стандартизированы и просты для понимания. К системам такого рода относятся, например, инструменты портного или цветные лоскутки. Определить в результате, образцами каких ярлыков они являются, нам нетрудно. В иных же случаях все может быть не столь очевидно. Легко различить в выпуске овсяных хлебцев образец маркетинга, но трудно сказать, что делает его образцом – сложно определить, образцом каких ярлыков в рамках маркетинга это является. Описание системы, к которой относятся эти ярлыки, может стать длинной и мучительной процедурой.

В этой главе я рассмотрела семантику образцов. Спектр примеров, демонстрирующих отношение образца к ярлыку, очень широк. В произведениях искусства, научных экспериментах, математических доказательствах, а также в кампаниях маркетинга символы функционируют как образцы или имеют семантическую структуру образцов. В довершение всего интерпретация образцов – решающий для нашего анализа пункт. Но прежде, чем утверждать это, следует подробнее остановиться на том, что такое экзemplификация.

2. Экзemplификационная референция

Когда объект экзemplифицирует ярлык, он одновременно отсылает к ярлыку и является примером этого ярлыка. Назовем та-

кой объект экземпляром¹. В этом случае экземплификация, как и денотация, является разновидностью ссылки, но отличается от денотации направленностью. Ссылка денотации направлена от ярлыка к объекту, к которому этот ярлык приложим. А ссылка экземплификации направлена от объекта к ярлыку. Если «зеленое» обозначает траву, то тогда «зеленое» отсылает к траве, а если трава экземплифицирует «зеленое», то трава отсылает к «зеленому». При этом экземплификация не является противоположностью денотации. Чтобы обозначать объект, термин должен лишь к нему отсылать. А чтобы экземплифицировать термин, объект должен одновременно и относиться к нему, и служить его примером. Если трава – зеленая (в буквальном или метафорическом смысле), она может экземплифицировать «зеленое». Поскольку экземплификация подразумевает как ссылку, так и способность служить примером, она является вариантом противоположности отношению денотации.

Здесь может возникнуть возражение. Как я утверждала, экземплификация – это отношение между образцом и его референтом. Я также утверждала, что объектами экземплификации выступают именно ярлыки. Но если иметь в виду наше рассмотрение образцов, окажется, что их ярлыки мы референтами не считали. Мы говорим об образцах голубого, а не о «голубом цвете», об овсяных хлебцах, а не об «овсяном хлебце». Если руководствоваться привычной логикой, референт образца – сфера ярлыка, а не сам ярлык. В таком случае мы должны признать либо то, что сферы ярлыков являются объектами экземплификации, либо отказаться от тезиса, что образцы символизируют через экземплификацию.

Однако не будем торопиться. Возможно, в этом вопросе не стоит руководствоваться общепринятой логикой. Наше рас-

¹ Идею Н. Гудмена о том, что произведения искусства функционируют как образцы тех ярлыков, которые они экземплифицируют, была подвергнута критике со стороны философов. И хотя я не уверена в обоснованности этой критики, я, чтобы избежать вопросов, буду в дальнейшем использовать термин «экземпляр», а не «образец». По крайней мере в некоторых случаях в практическом контексте экземпляры являются образцами.

смотрение образцов, скорее всего, один из примеров путаницы между употреблением слова и его значением, которая так часто описывается Уиллардом Куайном. Упрощаем ли мы дело, когда говорим об образцах голубого цвета, а не о «голубом цвете»? Есть ли смысл в таком упрощении? Постараюсь показать, что теоретические результаты будут более точны, если мы будем считать референтами образцов ярлыки, а не их сферы. Аргументы, однако, есть в пользу как той, так и другой трактовки. Если наше обыденное размышление об образцах приводит к путанице между употреблением и значением слова, эта путаница не так уж проста.

Одна из причин, по которой тезис, что экземплифицируются именно сферы, может быть предпочтительнее, состоит в том, что он помогает решить проблему несостоятельности ссылки. В отношении денотационной ссылки мы знаем, что ее несостоятельность выявляется в том случае, когда существует имеющий нулевое значение денотирующий символ. Если мы хотим понять, как этот символ функционирует семантически (что мы делали, например, при рассмотрении вымышленных ярлыков), то ищем его ненулевые компоненты. Существует ли аналогичная проблема для ссылки экземплификации? Положим, да – следовательно существует и такой экземплифицирующий символ, который предположительно отсылает к несуществующим предметам. Когда же мы настаиваем, что объектами экземплификации являются именно ярлыки, то поскольку ярлыки имеет не всякий класс явлений, то следует ожидать, что в результате выявится несостоятельность ссылки. Таким образом, в случае денотации несостоятельность ссылки выявляется ввиду несуществования объектов, а в случае экземплификации – ввиду несуществования ярлыков.

Проиллюстрируем проблему. Гобоист берет ноту, по которой весь оркестр настраивает свои инструменты. Эта нота экземплифицирует определенную высоту звука, но какую? Просто обозначить ее как «А» – слишком грубо, ведь тогда все, что требуется от музыкантов для игры в нужной тональности, это попасть в правильные ноты. Следовательно действие гобоиста излишне. На самом деле действие его не излишне потому, что необходим

более тонкий, нежели тот, что дает простая игра по нотам, уровень настройки. Этот уровень и устанавливается нотой, что берет гобоист. Проблема же (не для оркестра, но для теории экземплификации) состоит в отсутствии точного вербального обозначения для этой взятой ноты. Если то, что экземплифицирует нота, – это высота звука, для которой у нас нет адекватного описания, и если при этом мы считаем, что экземплифицируются ярлыки, то нота гобоиста является экземплифицирующим символом, у которого нет референта.

Однако же, раз нота гобоиста задает музыкантам стандарт настройки, и они будут виноваты, не достигнув этого стандарта, наше заключение неверно. Допущение нулевой экземплификации ноты (т. е. нота ни к чему не отсылает) равносильно допущению, что она не выполняет своей нормативной функции. В этом случае, получается, что все ноты, по которым музыканты настраивают инструменты, соотносимы, и точный стандарт настройки недостижим.

Подобной проблемы не возникает, когда в качестве объектов экземплифицирующей ссылки мы рассматриваем множества. Если есть множество, то есть множество множеств – тогда нота гобоиста экземплифицирует множество всех нот, удовлетворяющих требованию. И неважно, по какому стандарту мы выбираем эту ноту, непустое множество звуков, удовлетворяющих этому стандарту, будет всегда. Соответственно, если объектами экземплификации являются множества, вероятность несостоятельности экземплификационной ссылки будет мала. И даже если образец ничего не экземплифицирует, он экземплифицирует единственное множество, в котором является единственным членом.

Риск несостоятельности ссылки значительно уменьшается, если мы считаем объектами экземплификации не ярлыки, а множества. Понятно, что разумность включения в нашу онтологию множеств как таковых может вызвать сомнения, однако любая признающая множества онтология, включает их в гораздо большем количестве, чем ярлыки. В то же время семантические парадоксы и парадоксы теории множеств свидетельствуют, что суще-

ствуют ярлыки, которым не соответствуют никакие множества. Таким образом, если экземплифицируются парадоксальные варианты, вероятность несостоятельности ссылки все же остается.

Сложности возникают при рассмотрении парадоксальной фразы Берри¹ «наименьшее натуральное число, которое нельзя описать менее чем заданным количеством слов». Какое множество может экземплифицировать эта фраза? Возможно, множество парадоксальных выражений. Тогда проблем не возникает, однако это и не объясняет проистекающего из этого высказывания парадокса, согласно которому существует имя целого числа, содержащее только восемнадцать звуков. Так как данная фраза указывает и ссылается на этот противоречивый факт, она, очевидно, экземплифицирует парадокс. Иными словами, когда объектами экземплификации являются множества, объяснить парадокс с помощью экземплификации мы не можем.

Если же экземплифицируются ярлыки, такой парадокс легко объясним. Фраза экземплифицирует и, таким образом, представляет пример «наименьшего целого числа, именуемого не менее чем девятнадцатью звуками», и «целое число, именуемое восемнадцатью звуками», одновременно. Поскольку же девятнадцать больше восемнадцати, имя целого числа, которое бы представляло оба эти ярлыка, не именуется какое-либо целое число. И если мы выделяем свойство «быть именем целого числа» и имя целого числа, существование вполне приемлемых имен целых чисел, которые не именуют какие-либо целые числа, не кажется уже парадоксальным.

Возникает, однако, и другая проблема из тех, что проще решаются, если считать, что экземплифицируются не множества, а ярлыки. Она касается соотносимых ярлыков. Если экземплифицируются множества, тогда объект экземплифицирует множество безотносительно того, как это множество идентифицируется. Но

¹ Впервые версия парадокса Берри была опубликована Расселом, приписавшим высказывание библиотекарю Дж. Дж. Берри (Berry). Парадокс Берри – это парадокс самореференции, заключенный в указанной фразе. – *Примеч. переводчика.*

причина не в этом. Гипотетически «разумное животное» соотносится с понятием «двуногое животное без перьев». Ощипанный петух может экземплифицировать последнее, но не первое из этих словосочетаний. Вернемся к голубому кусочку ткани: даже если голубая ткань производится только в Балтиморе, образец голубого цвета экземплифицирует «светло-голубое», а не «светло-голубое, сделанное в Балтиморе». Следовательно, считать референтами экземплифицируемых символов предпочтительнее сами ярлыки, а не их сферы.

Рассмотрение в роли объектов экземплификации не множеств, а ярлыков дает менее противоречивые семантические конструкции. Одно существо может экземплифицировать «двуногое животное без перьев», другое – «разумное животное», а третье – оба эти ярлыка. Но поскольку эти ярлыки соотносимы и если экземплифицируются множества, то каждое из трех существ экземплифицирует одно и то же множество. В таком случае предпочтительнее считать объектами экземплификации ярлыки. Но можем ли мы обеспечить такой набор ярлыков, который будет адекватным? Или, с целью уменьшить риск несостоятельности ссылки, нам придется вернуться к идее об экземплификации множеств? Думаю, мы можем обеспечить адекватный набор ярлыков, если вслед за Гудменом признаем, что не все ярлыки являются вербальными.

Чтобы продемонстрировать это, начну с рассмотрения классификации вербальных ярлыков. Возьмем, например, «звукоподражательные». Этот термин применяется к словам, произношение которых ассоциируется с их референтами: «шипеть», «мяукать», «шуметь» и т. д. Понятно, что «мяу» может экземплифицировать «звукоподражательное», если такое понятие закреплено в языке. Но что сказать об интерпретации этого слова в языке, который, в отличие, например, от английского, не имеет термина «звукоподражание»? В этом случае, очевидно, «мяу» не будет экземплифицировать «звукоподражание», поскольку этого понятия попросту нет. Вынуждены ли мы в этом случае заключить, что данное слово

вообще ничего не экзemplифицирует? Думаю, нет. Давайте обозначим то, что оно экзemplифицирует, термином «мяу-предикат».

Разумеется, система, которой принадлежит новый термин, развивается, и мы не знаем, что еще может быть обозначено как «мяу-предикаты». Мы не знаем, объединяет ли экзemplифицирующий ярлык интересный и важный класс понятий. Более того, нет причины думать, что все экзemplифицирующие повторения «мяу» предполагают одну и ту же ссылку. Соответственно, если о «мяу-предикате» мы можем сказать лишь то, что он – референт каких-то экзemplифицирующих повторений «мяу», то является ли он двусмысленным, мы не знаем. Конечно, такова эпистемологическая ситуация в отношении любого нового или неизвестного нам предиката. Проблема облегчается, если дать характеристику системы (систем), к которой принадлежит термин. И это обычно несложно сделать. Если «мяу-предикат» в каком-либо языке соотносим со «звукоподражанием» в английском, обеспечение системы значительно усиливается. Мы можем условиться, что «мяу-предикаты» – это слова, произношение которых ассоциируется с тем, что они обозначают. Мы можем предложить набор подобных выражений, которые и являются «мяу-предикатами»: гав-гав, пых-пых, чик-чирик и т. д.

Даже если мы не можем опереться на термин, подобный «звукоподражанию», мы все же можем что-либо сказать о тех выражениях, которые объединили вновь созданным термином. И даже если этого недостаточно для определения границы термина или постановки вопроса их размытости, наша неуверенность здесь все же не ограничивается указанными причинами. Мы часто точно также не уверены в интерпретации тех выражений, которые занимают постоянное место в нашем словаре. Например, психиатры могут установить, что у пациента в наличии весь набор признаков шизофрении – то есть, в данном случае мы имеем идеальный экземпляр ярлыка «шизофреник» – и в то же время они будут горячо спорить относительно области применения этого термина и о том, каждый ли, кого относят к этой группе, страдает одним и тем же заболеванием.

Когда речь идет о вербальных системах, мы, по крайней мере, можем не беспокоиться о несостоятельности экземплификационной ссылки. Когда экземплифицируются вербальные ярлыки или когда сам экземплифицирующий символ является вербальным, несостоятельность ссылки нам не угрожает нам. Но как быть в случаях, типичных для музыки или изобразительных искусств? Ни то ни другое не является вербальным. Порою мы предлагаем звукоподражательные ярлыки для обозначения и экземплификации ритма или интонации. Например, тема песни Одинокого Странника (точнее – финала увертюры к «Вильгельму Теллю»¹) может быть передана нами как «та да дум, та да дум, та да дум, дум, дум». Аналогично, для того, чтобы создать что-либо обозначающие и чем-либо экземплифицируемые ярлыки в области изобразительных искусств, мы можем ввести в письмо иероглифические элементы. Такие приемы дополняют наш запас ярлыков, но они, очевидно, дают представление только о самом приблизительном описании экземплификации невербальных символов. У нас нет в достаточной мере чуткого вербального словаря, чтобы выразить все нюансы, экземплифицируемые музыкальными и живописными символами, и мы не знаем, как такой словарь создать.

Гудмен предлагает решить эту проблему, допустив, что наряду с вербальными есть и невербальные символы. Признать, что некоторые ярлыки невербальны, нетрудно. Портреты, фотографии, диаграммы, карты являются невербально-обозначающими ярлыками, интерпретация которых часто очевидна. Мы вынуждены признать невербальные ярлыки объектами экземплификации, потому что ярлыки в принципе подразумевают нечто невыразимое и иллюзорное. Если я признаю, что они невербальны, то вряд ли могу ясно сказать, что же они собой представляют. Но могу ли я выразить их мимикой, жестом, движением, свистом? Портреты,

¹ «Вильгельм Телль» – последняя опера Джоаккино Россини, основана на одноименной драме Фридриха Шиллера. Впервые представлена зрителям в 1829 г. Увертюра этой оперы – наиболее известная оркестровая музыка. – *Примеч. переводчика.*

фотографии, диаграммы и карты, по крайней мере, легко показать. Но где искать невербальные ярлыки, экzemплифицируемые натюрмортом или сонатой?

Я предполагаю, что ярлыки обычно обнаруживаются в самих экzemплифицирующих символах. Экземплифицируя, символ в рассматриваемой системе обычно функционирует как ярлык, который обозначает себя самого и другие равнозначные вещи. Соответственно, живописное полотно не просто имеет собственные свойства, но и повышает нашу восприимчивость к форме, рисунку, цвету, которые она экzemплифицирует. Перестраивая наш визуальный опыт в соответствии с категориями, к которым отсылает произведение искусства, мы начинаем смотреть на вещи иначе.

Два символа экzemплифицируют один и тот же ярлык, если они равнозначны и отсылают к одинаковым признакам. Так, отдельные звукосочетания экzemплифицируют один и тот же ритм, если они являются его примером и отсылают к этому ритму. И чтобы признать это, нет нужды характеризовать этот ритм независимо от его конкретных воплощений.

Теперь мы можем рассмотреть, как в подобных системах в качестве нормы функционируют символы. Нота гобоиста одновременно и обозначает музыкальный звук, и удовлетворяет определенному стандарту настройки, и служит примером того, что включает данный стандарт. И, как мы видели, этот стандарт вербальным ярлыком невыразим.

В таком случае не возникает опасности несостоятельности ссылки. Поскольку в подобной системе существует экzemплифицирующий символ, существует и его референт. Однако проблема интерпретации экzemплифицирующих символов – как в вербальных, так и в невербальных системах – остается.

3. Интерпретация

Хотя экzemплификация и денотация отличаются по направленности, результаты, вовлеченные в интерпретацию, практически те же самые. Экземплифицирующие символы подвержены неопределенности и двусмысленности. Некоторые из них отсы-

дают к чему-то уникальному, другие – ко множеству значений. Более того, основой и для экземплификации, и для идентичности экземплифицируемых ярлыков иногда является нечто неопределенное. И, развивая это положение, отметим, что некоторые символы экземплифицируют не буквально, метафорически. Однако для рассмотрения экземплификации как способа ссылки ни один из этих факторов не представляет собой непреодолимого препятствия. Или, по крайней мере, все эти обстоятельства не свидетельствуют против денотации.

Объекты в сфере применимости ярлыка друг с другом сопоставимы и, таким образом, сопоставимы с любым экземпляром этого ярлыка. Чтобы идентифицировать ярлык, который экземплифицирует объект, нужно выявить основу этого сопоставления и границы сопоставимости этого объекта. Если референт неизвестен или необычен, нам трудно сказать, чему равнозначен данный экземпляр или, иначе говоря, что́ относится к сфере его ссылки. Если нам неизвестна символическая функция ноты гобоиста, мы не будем знать, соотносима ли она с подобными нотами по длительности, высоте, полноте звука. И если система интерпретации случая шизофрении запутана, то мы не знаем, сопоставим ли данный пациент с другими подобными пациентами по поведению, степени нарушения деятельности мозга, биохимической разбалансировке. Чтобы рассматривать основания для сопоставления экземпляров, мы должны иметь дело с известными символами в ясно представленной системе.

Так возникает дополнительная проблема границ экземплифицирующего символа. Такой символ может экземплифицировать ярлык любой степени обобщения. Например, единственный кусочек ткани может экземплифицировать «голубое», «темно-голубое», «светло-голубое». Если неизвестно, насколько близко должны быть соотносимы с экземпляром другие объекты, чтобы быть классифицированы по отношению к данной ссылке, экземпляр неясен. Если наш образец ткани неясен, то сказать, соотносим ли он только со светло-голубыми объектами или со светло-голубыми и темно-голубыми, или с голубыми объектами вообще, нельзя. В

таком случае, нельзя сказать, к какому из трех ярлыков он отсылает.

Более того, объект может экзemplифицировать множество как вербальных, так и невербальных ярлыков разной степени специфичности, даже когда интерпретация происходит в рамках одной системы. Например, инструмент портного одновременно экзemplифицирует ярлыки, обозначающие ткань, лекала, цвет, форму. Соответственно, из определения единственного ярлыка, который экзemplифицирует объект, ни в коей мере не следует, что наша интерпретация этого объекта является исчерпывающей. Ведь он с тем же успехом может экзemplифицировать целый набор других ярлыков. В этом состоит одна из причин, почему эстетические объекты требуют более тонкой интерпретации и повышенного внимания. Экзemplифицируемые ими ярлыки не просто обозначить и им нелегко дать исчерпывающее объяснение.

Интерпретируемый в соответствии с различными системами один и тот же объект может экзemplифицировать различные ярлыки. В одной интерпретации образец ткани экзemplифицирует «светло-голубое», в другой – «сделанное в Балтиморе». В одной интерпретации абстрактная живопись экзemplифицирует соотношение света и тени, в другой – «буржуазный декаданс». Это свидетельствует о необходимости выбора соответствующей системы интерпретации экзemplифицирующих символов. Иначе мы можем совершить ошибку, правильно интерпретируя символ в несоответствующей системе, или неправильно интерпретируя его в соответствующей.

Однако подверженность экзemplифицирующего символа двусмысленности не всегда является изъяном. В особенности это касается искусства, где двусмысленность объекта придает символу дополнительные богатство и силу. Глубина и воздействие большинства стихотворений очевидно зависят от числа возможных интерпретаций текста. Двусмысленность обычно считают недостатком научных исследований, в то время как в произведениях искусства она является достоинством.

Необходимо отметить, что двусмысленность не то же самое, что множественность ссылок. Символ, который является двусмысленным, имеет различную интерпретацию в различных системах. А символ, имеющий множество ссылок, отсылает к более чем одному ярлыку в рамках одной единственной системы. Материал, с которым имеет дело портной, нельзя считать двусмысленным просто потому, что он экземплифицирует ярлыки, относящиеся к ткани, размеру, цвету, фактуре – все эти ярлыки принадлежат к единственной системе интерпретации образцов ткани. Но двусмысленным он становится, когда начинает экземплифицировать такие ярлыки, как «квадратное», «материал для портного», «продукция Гонконга», когда начинает интерпретироваться в других системах.

Однако же различие двусмысленности и множественности ссылок не столь очевидно и просто. Дело в том, что определить, отсылает символ к различным ярлыкам в рамках различных систем или к нескольким ярлыкам в рамках одной системы, можно в зависимости от того, что мы объединяем в систему. Системы могут конструироваться по-разному. Музыка Стравинского в рамках одной системы может экземплифицировать «атональное», а в рамках другой – «индивидуалистический бунт». В данном случае она двусмысленна. Но если систему сконструировать по-другому, она может экземплифицировать оба этих ярлыка в рамках единой системы. В таком случае она недвусмысленно отсылает к обоим ярлыкам.

Чтобы экземплифицировать ярлык, символ должен его представлять. Это заставляет предположить, что круг экземплификации относительно узок – во-первых, поскольку экземплифицируют только символы, во-вторых, потому что они должны соответствовать любому ярлыку, который они экземплифицируют. Музыка может экземплифицировать только ярлыки, соответствующие звукам, литература – те, что соответствуют текстам. Но предположение об узости экземплификации вводит нас в заблуждение. Мы видели, что все, способное служить образцом, функционирует как символ. Поэтому нет фундаментального различия

между символическими и несимволическими объектами. Скалы, носороги, брюквы, обычно не являющиеся символическими объектами, в иных обстоятельствах могут функционировать как символы. Объект, не выступавший символом, может стать им, просто будучи избранным в качестве образца.

Вдобавок от того, как мы описываем и классифицируем объект, зависит, какие ярлыки этот объект представляет. От этого же зависит и сам факт, является объект символом в принципе или нет. Поэтому, если мы не хотим стать жертвой парадокса или противоречия, то должны признать, что для систем символов, которые мы можем построить, ограничений нет. Следовательно, пусть музыка и может экземплифицировать только те ярлыки, что соотносимы со звуками, наша творческая способность в силах создать такую систему символов, которая определяла бы в том числе и ярлыки, к звукам не сводимые.

Так же точно варианты экземплификации не сводятся к ярлыкам, которые символ представляет буквально. Как было сказано выше, более общим случаем представления является представление метафорическое. Значит, символ может экземплифицировать ярлыки, которые он представляет метафорически в той же мере, что и те ярлыки, которые он представляет буквально. Картина, которая буквально представляет «темное», может метафорически представлять «тревожное». И если она указывает на маловероятную возможность ее эстетической оценки, то может даже представлять метафорически «темную лошадку».

4. Экземплификация в искусстве

Символ экземплифицирует ярлык метафорически, если он одновременно отсылает к данному ярлыку и метафорически его представляет. Одна и та же скульптура как произведение искусства метафорически экземплифицирует «ярость», как вклад капитала – «золотую жилу», а в плане развития декоративного языка – «бомбу». Соответственно, скульптура одновременно метафорически функционирует в нескольких различных символических системах.

Обычно нас интересует не весь набор метафор, которые экzemплифицирует или представляет отдельный объект, мы интересуемся скорее тем, что он экzemплифицирует или представляет как символ определенного рода. А точнее – тем, что он экzemплифицирует или представляет, когда интерпретируется как символ в определенной системе. Характеристика «яростная» по отношению к скульптуре или «радостная» по отношению к симфонии помогает нам воспринимать их как произведения искусства только тогда, когда метафоры функционируют как эстетические предикаты.

Рассматривая в предыдущей главе метафору, мы отметили, что схема может быть метафорически перенесена практически в любую область и применена различными путями в смежной области. Например, рисунок, изображающий канатоходца, может экzemплифицировать «риск» как эстетический символ или, если денежная стоимость рисунка неопределенна, рассматриваться как символ капиталовложения. Чтобы узнать, как интерпретировать метафору, мы должны определить, к какой сфере эта схема относится. И если рисунок в принципе принадлежит как к эстетической, так и к финансовой сфере, знать, что метафора означает картину, недостаточно. Определив метафору как эстетический ярлык, мы делаем ее употребление ясным.

Это не означает, что мы считаем сферу применения априорно характеризуемой адекватной системой буквальных эстетических ярлыков. Если мы знаем, что, будучи музыкальным символом, финальная часть симфонии экzemплифицирует «радость», эта метафора может послужить нам пробным камнем для соотнесения ее с какими-либо иными музыкальными или эстетическими ярлыками. Действительно, одна из функций метафоры состоит в том, чтобы характеризовать те признаки, для которых нет очевидно и легко подбираемых буквальных ярлыков.

Особо важной в искусстве формой экzemплификации является выражение. Например, говорят, что картина выражает ужас, стихотворение выражает грусть, трио выражает блаженство. Сказать, что произведение выражает то или иное чувство, вовсе не

значит заявить, что оно вызывает это чувство у зрителя. Часто чувство, которое переживает зритель, совершенно отлично от того, что выражает произведение. Произведение, выражающее страдание, может вызвать у нас жалость, а выражающее безразличие – ярость. Более того, произведение искусства не перестает выражать определенные чувства, даже когда по своей невнимательности или нечувствительности, или необразованности зритель на произведение не реагирует. Не выражает произведение искусства и состояние самого художника. Игра актера может выражать изумление, даже если, играя эту роль годами, он мучится смертельной скукой. Так, главным чувством, которое испытывал Моцарт, когда писал большинство последних произведений, если верить биографам, было отчаяние вследствие бедственного финансового положения. Однако эти произведения не выражают отчаяния и не будут его выражать, даже если будут исполняться перед обеспокоенным той же проблемой зрителем.

Подобного рода ярлыки метафорически описывают само произведение искусства, не описывая буквально художника или зрителя. Их применение предполагают особенности произведения. Но, будучи неодушевленным, произведение не представляет их в буквальном смысле. Произведение искусства к этим ярлыкам отсылает, таким образом экземплифицируя их. И просиходит это лишь тогда, когда метафорическое порождение этих ярлыков произведением включается в способ функционирования произведения как символа. В данном случае выражение есть способ метафорической экземплификации.

Здесь возникает одно возможное возражение. Я все время говорила о ярлыках как об объектах экземплификации. В предыдущем же примере речь шла о выражении грусти, ужаса, блаженства и т. п. Если выражение – способ экземплификации, то должны быть экземплифицированы так называемые универсалии либо – выражены ярлыки. Обе формулировки приводят нас к одним и тем же заключениям, хотя, по-моему, последняя формулировка предпочтительнее, поскольку не связана с платонизмом. Вспомните одну из платоновских формул, касающуюся универсалий:

«Что общего между всеми справедливыми действиями, благодаря чему их можно назвать справедливыми?». Его ответ: «Справедливость как таковая». Мы же обнаружили, что нечто общее, что должно быть между примерами ярлыков, – это то, что ярлык к ним приложим. Следовательно, действие является примером справедливого тогда и только тогда, когда оно выражает предикат «справедливое». Соответственно, картина выражает грусть тогда и только тогда, когда она выражает предикат «грустный».

При каких же обстоятельствах объект выражает тот или иной ярлык? Мы уже видели, что выражаемые ярлыки экземплифицируются метафорически. Однако здесь должна учитываться не всякая метафорическая экземплификация. Так, например, скульптура в нашем примере метафорически экземплифицировала и «ярость», и «золотую жилу», и «бомбу», но выражала – только «ярость», поскольку экземплифицируя два других ярлыка, она не функционировала как эстетический символ.

Несмотря на то, что чаще всего выражаются именно эмоциональные предикаты, выражение не сводится к ярлыкам подобного плана. Стихотворение может выражать «трудолюбие», а картина – «изящество». Но для метафор, которые могут быть выражены эстетическим символом, есть ограничение. Выраженными считаются только те, что заимствуются из отдаленной сферы. С одной стороны, можно иронически сказать, что превосходное, грациозное выступление танцора экземплифицирует «неуклюжее». Однако в данном случае выражения этого ярлыка нет, ведь метафора вытекает из приложения схемы к соответственной сфере. С другой стороны, одно стихотворение может выражать «неуклюжее», а второе – «изящное», так как эти ярлыки взяты из области жестов и метафорически применены к текстам.

Если мы имеем дело с символом, который метафорически экземплифицирует ярлык из отдаленной области, то как определить, выражает ли он этот ярлык? Уверенными в этом мы можем быть только тогда, когда метафора функционирует эстетически. Проблема в том, чтобы определить, когда именно это происходит. Гудмен выделил пять признаков эстетического...

Я не хочу здесь вдаваться в подробные комментарии к этим признакам, о каждом из них идет речь в различных разделах моей работы. Но пара моментов по поводу идеи Гудмена заслуживает упоминания. Говоря: «это – признаки эстетического», он не утверждает, что они всегда служат ориентирами. Например, английский язык плотен семантически, стихотворный неритмизированный метр – плотен синтаксически. При этом ни то, ни другое не есть чисто эстетическое явление. Гудмен предполагает, что эти признаки необходимы и достаточны. В таком случае, чтобы функционировать эстетически, символ должен либо иметь хотя бы один из них, либо обладать ими всеми вместе взятыми. Но о том, что символы тем более становятся эстетическими, чем большим числом признаков эстетического обладают, он не говорит. Употребленное Гудменом в этом рассуждении слово «симптом» удачно. К примеру, в тяжелом случае у пациента может быть всего несколько симптомов болезни, а в более легком – наоборот, значительно больше. Выделенные Гудменом симптомы эстетического играют роль ключа; он не формулирует четкого критерия для определения, функционирует ли символ эстетически и выражается ли экземплифицируемая метафора.

По мнению Вернона Ховарда (Vernon Howard), метафорический ярлык функционирует музыкально, когда его использование соотносимо с возможностью точного описания в терминах теории музыки. Значит, решать, каким быть перечню терминов, описывающих музыку, суждено лишь музыкальным теоретикам. Ховард утверждает, что этот перечень включает ярлыки, обозначающие интонацию, высоту звука, гармонию, мелодию, интервалы, ритм. С определенными корректировками это утверждение можно применить и к другим видам искусства. Тогда получится, что выявить метафоры, которые выражаются произведениями различных видов искусства, можно в основном с опорой на их точное теоретическое описание в рамках соответствующей научной терминологии. Скорее всего, это подходит для одних видов искусства больше, чем для других.

Однако я не считаю своей целью выразить поддержку какому-либо методу выявления эстетически функционирующих метафор. Для меня важно подчеркнуть, что характеристика символа как выразительного средства зависит от его определения как эстетического символа. Различные способы определения эстетических символов приводят к различным заключениям о том, какие метафоры выражаются.

Более того, чтобы выразить, символ должен метафорически экземплифицировать. Но мы видим, что применение единственного ярлыка к единственному роду объектов в одной системе может расцениваться как буквальное, а в другой – как метафорическое. Расхождения могут быть, например, в понимании того, буквально или метафорически приложимо к поэзии понятие «рифма», и тогда будет неясно, буквально ли оно экземплифицируется или выражается. Системы эстетических ярлыков, в которых есть расхождение в определении буквального и метафорического использования терминов, расходятся и в том, какие ярлыки эти объекты выражают.

Таким образом, выражение относительно дважды: оно относительно и в плане определения символов как эстетических, и в плане различения буквальных и метафорически используемых для эстетических символов ярлыков.

Поскольку моя работа не относится к эстетике непосредственно, то, что я уделяю так много внимания чисто эстетическому моменту, может вызвать удивление. Причина же в следующем. Термин «экземплификация» вводится как специальный термин. Доказать, что значение этого термина выходит за рамки узкоспециального, можно продемонстрировав его перспективу разрешить важные проблемы. Термин «выражение» не является специфическим термином нашей теории, он связан с эстетической терминологией. Поэтому объяснение выражения в терминах экземплификации не только проясняет семантическую структуру предмета эстетического исследования, но и выявляет важное значение экземплификации для семантической теории.

Какие ярлыки выражает произведение искусства, обычно устанавливается неявным соглашением критиков, даже если эти ярлыки и не применимы к произведению буквально. Интерпретация выражения как метафорической экземплификации эстетических символов здесь вносит ясность. Подлежащие выражению ярлыки применимы к произведениям, которые их экземплифицируют, не буквально, а метафорически. Но, как я доказала в последней главе, метафорические ярлыки, по сути, применимы к произведениям, которые их представляют, даже если они не применимы к ним буквально. То есть, характеристики, которые выражает произведение, есть подлинные характеристики этого произведения. А объект, который экземплифицирует определенный ярлык (буквально или метафорически), к этому ярлыку отсылает. Поэтому неудивительно, что люди, которые знают, как интерпретировать произведение искусства, соглашаются в вопросе о том, что оно выражает. Поскольку же произведения искусства соотносятся с символами, то требуют интерпретации, а потому также неудивительно, что те, кто не знает, как эти произведения интерпретировать, не соглашаются в вопросе о том, что они выражают. И, наконец, эксперты, которым мы можем доверять, должны понимать искусство – ведь выражение есть экземплификация эстетических символов.

Обоснованность ограничения круга тех ярлыков, которые могут считаться выразительными, вытекает не из теории ссылок, а из эстетики. Эти ограничения отвечают практике художественной критики и обоснованы, если подпадающие под них метафоры – это те метафоры, что значимы для интерпретации произведения искусства.

Понимание и оценка произведения искусства зависит от верного определения тех эстетических ярлыков, которые оно экземплифицирует буквально, и тех, которые оно выражает. Квартет может экземплифицировать мелодические и гармонические ярлыки, а картина – ярлыки, обозначающие колорит и форму. Если мы не сможем выявить ярлыки, которые произведение искусства

экземплифицирует буквально и которые оно выражает, понять его мы не сможем.

Функционировать в качестве произведения искусства – значит функционировать символически. Нерепрезентативные произведения искусства, ничего не обозначая, могут и ничего не выражать. Но за счет комментариев, указаний, манифестов они представляют некоторые эстетические ярлыки.

Это порою отрицают. Согласно формалистам, когда речь идет о произведении искусства, эстетически значимое связано не с тем, к чему оно отсылает, а с тем, что оно есть. В то же время они не станут утверждать, что для произведения искусства значимо все, имеющее к нему отношение, например, тот факт, что оно – собственность хромого человека или что было впервые исполнено социал-демократом. Необходим определенный способ отбора того, что характеризует произведение как эстетический объект (или отбора тех ярлыков, которые оно представляет).

Быть может, формалисты попытались бы это сделать, принимая во внимание лишь те предикаты, что ограничены рамками определенного словаря, например, словаря музыкальной теории, которую представляет произведение. Однако это был бы не выход. Во-первых, для определения терминологических рамок специализированного словаря пришлось бы искать авторитетных арбитров. Во-вторых (и это важнее), нет причины полагать, что каждый термин этого словаря, представленный конкретным произведением, был бы значим для определения произведения как эстетического объекта. Например, точное соотношение нотных долей может иметь отношение к тому, как функционирует один музыкальный отрывок, а не другой. Общего решения стоящей перед формалистами проблемы ограничений для системы такого рода ярлыков мы не достигнем. Представление любого конкретного ярлыка может быть связано с тем, как эстетически функционирует одно произведение, но никак не связано с тем, как функционирует другое.

Встающая перед формалистами проблема не имеет общего решения. Какие ярлыки представляет каждое произведение, за-

висит от его интерпретации. Произведение выделяет эти ярлыки, служит их образцом, отсылает к ним. Формалисты правы, говоря, что эстетическое значение произведения искусства в нем самом. Но не правы, когда отрицают включенность в это значение ссылки. Ведь произведение отсылает к тем предметам, среди которых оно оказывается, к тем ярлыкам, которые оно представляет, к тому, что дает ему возможность функционировать в качестве произведения искусства.

Но в идее формалистов есть и еще кое-что. Вместо того, чтобы отрицать, что конкретное произведение искусства вообще отсылает к чему-либо, предположим, что мы отрицаем то, что оно отсылает к чему-либо, кроме себя самого. Например, экземплифицирующие символы в невербальной среде, как я уже показала, оказываются само-экземплифицирующими, и нам не надо искать за пределами произведений искусства экземплифицируемые ими ярлыки. Тогда позиция формалиста будет состоять в утверждении, что некоторые из ярлыков, которые безусловно экземплифицирует произведение, полностью совпадают с этим произведением, или, точнее, в том, что эти ярлыки являются логически истинными и в принципе с другими объектами не соотносятся. Утверждение, что определенные произведения не отсылают к чему-либо, кроме себя самих, таким образом, не опровергает того, что эти произведения функционируют как символы и что они делают это путем экземплификации, т. е. отсылая к ярлыкам, которые они представляют.

Формалисты настаивают, что эстетически значима сама структура произведения. Отрицание ими метафоры основано, судя по всему, на убежденности в том, что метафорически отнесенное к объекту не содержит истины об этом объекте. Однако, как мы видим, это не всегда так. Не все фактические обозначения являются обозначениями буквальными. Структуры, которые метафорически экземплифицирует произведение искусства, являются фактическими структурами этого произведения – даже такие тонкие структуры, для которых нет подходящих слов в языке.

Понятие «выражает» для словаря критика привычно, а понятие «экземплифицирует», по крайней мере, в том специальном смысле, в каком оно нами используется, – знакомо мало. Когда критик говорит, что картина холодна, темна, ужасна, он, очевидно, имеет дело с ярлыками, которые представляет картина, а не с тем, что она экземплифицирует. Но является ли это верным описанием практики критика? Конечно, критиком учитываются лишь некоторые из представляемых работой ярлыков – возможно, те, что способствуют восприятию и оценке произведения как произведения искусства. Если критик не видит различий между ярлыками – ярлыками, представление которых эстетически значимо, и тех, эстетическая значимость которых сомнительна, его оценки будут неточными. Ярлыки, от которых зависит понимание и оценка произведения, – это те ярлыки, которые оно экземплифицирует как произведение искусства. Хороший критик, вне зависимости от того, владеет он данной терминологией или нет, всегда привлекает наше внимание именно к этим моментам.

Вопросы и задания

1. Известно, что вначале Нельсон Гудмен предлагал рассматривать четыре симптома эстетического. Последний – пятый симптом (множественная и комплексная ссылка) – был им указан после долгих обсуждений с коллегами. Какие аргументы вы могли бы привести в пользу необходимости этого симптома в эстетической теории Гудмена?

2. Почему именно экземплификацию Гудмен считает центральным симптомом эстетического?

3. Экземплификация и денотация определяются как разнонаправленные явления. Как можно объяснить направление их движения?

4. Что значит функционировать в качестве произведения искусства?

5. Какие художественные феномены, на ваш взгляд, позволили Гудмену переформулировать вопрос «Что есть искусство?»?

6. Почему теория искусства Гудмена является символической?

7. Какие именно характеристики отличают символизацию, конституирующую произведение искусства?

8. Достаточно ли объекту, для того чтобы считаться произведением искусства, быть выставленным в художественной галерее?

9. Проанализируйте любое художественное произведение, опираясь на симптомы, предложенные Гудменом.

10. Можно ли сказать, что симптомы эстетического приложимы и к традиционному искусству, и к его новейшим формам? Почему?

11. Сформулируйте основные положения критики Хеннингом Дженсенем теории экземплификации применительно к произведению искусства.

12. Зависит ли экземплификация от системы символизации?

13. В чем заключается разница между образцом и символом применительно к художественному произведению?

14. Почему «найденные объекты» могут функционировать в качестве произведений искусства?

15. Согласны ли вы с утверждением, что произведение искусства – это объект плюс его интерпретация? Поясните свой ответ.

16. В чем разница между физикалистским подходом к производству искусства и феноменологическим?

17. В чем заключается суть иконической теории и почему аргументация ее защитников может быть сопоставима с аргументами эстетической теории Гудмена?

18. Поясните, почему на взгляд Дженифер Робинсон, одна из основных задач Гудмена – это борьба с теорией, утверждающей, что если a репрезентирует b , тогда a напоминает b , или a является копией b ?

19. Как можно сформулировать основные положения концепции «видения-как»?

20. Каким образом интерпретация символов, представленных в искусстве, соотносится с семантической системой?

21. Что такое вербальные и невербальные ярлыки в комментариях Кэтрин Элджин? Приведите примеры из сферы искусства.

22. Может ли экземплифицирующий смысл в искусстве быть множественным?

23. Что означает термин «мяу-предикат»?

24. Элджин утверждает, что произведение искусства может функционировать метафорически в нескольких различных символических системах одновременно. Поясните, пожалуйста, это положение.

25. Почему выражение является особенно важной формой экземплификации в искусстве?

Список рекомендуемой литературы

Андреев А. Л. Сайентистская эстетика Нельсона Гудмена / А. Л. Андреев, Н. С. Автономова, И. Т. Касавин // Современная буржуазная эстетика : критические очерки. М. : Мысль, 1978. С. 261–280.

Галинская И. Л. Картер К. Нельсон Гудмен // Культурология: дайджест. 2003. № 2 (25). С. 174–177.

Григоренко Е. В. Антиреализм как концепция интерпретации и понимания языка в философии позднего Л. Витгенштейна и Н. Гудмена // Идеи и идеалы. 2018. Т. 1, № 1 (35). С. 122–131.

Гудмен Н. Факт, фантазия и предсказание. Способы создания миров / [пер. с англ. Т. А. Дмитриев и др.]. М. : Идея-Пресс – Практис, 2001. 375 с. (Университетская библиотека. Философия).

Дмитриев Т. А. Нельсон Гудмен // Философы двадцатого века : [в 2 кн.]. Кн. II. М. : Искусство – XXI век, 2004. С. 103–122. (Философские тетради).

Козлова Т. В. О влиянии лингвистической философии Нельсона Гудмена на методологию искусствознания // Художественное образование и наука. 2016. № 4. С. 40–46.

Пассмор Д. Современные философы / пер. с англ. Л. Б. Макевой. М. : Идея-Пресс, 2002. 192 с.

Прозерский В. В. Проблема текста в перформативных и формативных искусствах // Казанский педагогический журнал. 2017. № 1 (120). С. 148–152.

Прозерский В. В. Система классификации искусств в эстетике Нельсона Гудмена и проблема единства художественного мира // Интерактивная наука. 2017. № 3 (13). С. 145–148.

Реале Д. Нелсон Гудмен: Парадоксы подтверждения, плюрализм и когнитивный характер искусства / Д. Реале, Д. Антисери // Западная философия от истоков до наших дней : в 4 т. / [пер. с итал. С. Мальцевой]. Т. 4 : От романтизма до наших дней. СПб. : Петрополис, 1997. С. 720–724.

Рубцова Е. В. Художественное произведение как язык: о понятии экземплификации // Известия Уральского федерального уни-

верситета. Сер. 3 : Общественные науки. 2016. Т. 11, № 3 (155). С. 59–64.

Смолянская Н. В. Вопрос репрезентации в ракурсе современного искусства // *Артикульт = Art&Cult*. 2014. № 4 (16). С. 75–87.

Чайка Е. П. Создание миров: предъявление путей референции // *Известия Уральского государственного университета*. Сер. 3 : Общественные науки. 2009. № 4 (70). С. 57–68.

Шаропова Н. Р. Репрезентация, экземплификация, *vestigium*: проблема присутствия в теории образа // *Культура и искусство*. 2018. № 5. С. 59–68.

Раздел 2 ЭКСПРЕССИОНИСТСКИЙ КОГНИТИВИЗМ АРТУРА ДАНТО

Артур Коулмен Данто (Arthur Coleman Danto, 1924–2013) – американский философ и мастер художественной критики, чье творчество во многом определило пути современной философии искусства. Одна из самых известных его работ, статья с лаконичным названием «Мир искусства» (“The Artworld”, 1964), представлена в начале этого раздела. Непосредственным поводом к ее написанию послужила выставка художников поп-арта, проходившая в 1964 г. в нью-йоркской Stable Gallery, где Данто впервые увидел «Коробку “Брилло”» Энди Уорхола – произведение, с которым в дальнейшем будут связаны едва ли не все его размышления на темы эстетики. Неотличимость уорхоловской «Коробки» от ее оригинала – фабричных коробок со средствами для мытья посуды – побудила Данто заново поставить совсем не новый для философии вопрос о различии между искусством и нехудожественной реальностью. В книге «Что такое искусство?» Данто уточняет, что имеется в виду «не эпистемологическое, а скорее онтологическое различие», которое, как он говорит, «не относится к восприятию»¹, поскольку не может быть обнаружено посредством видения, рассматривания. Чтобы объяснить, почему одна коробка – художественное произведение, а другая (точно такая же) – обычный предмет, необходима теория, которая показала бы, каким образом та или иная вещь становится частью искусства, и одновременно взяла бы на себя роль *концептуальной предпосылки* для придания этой вещи художественного статуса. В публикуемой ниже статье Данто утверждает:

Различие между коробкой Брилло и произведением, представляющим собой коробку Брилло, создается лишь определенной теорией искусства. Только теория

¹ Данто А. Что такое искусство? М. : Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 152, 153.

способна перенести эту коробку в художественный мир и удержать ее от слияния с реальным объектом, при том, что она и есть этот объект.

Таким образом, один объект и равен, и неравен другому, он и *есть*, и не *есть* то, копией чего он является. Глагольная связка «есть» в данном случае указывает на внешнюю идентичность объектов, однако, согласно Данто,

существует такое «есть», которое встречается в суждениях, касающихся произведений искусства, и которое не совпадает с «есть» какого-либо тождества или определения.

Это «есть» относится, строго говоря, не к объекту как таковому, а к его (или каких-то его фрагментов) художественному смыслу (ср. один из примеров Данто: я, сидя в театре, смотрю на актера в мантии и говорю: «Это <есть> король Лир»). Любое произведение искусства подразумевает переход от чисто объектной идентификации (скажем, «это <есть> изображение...») к художественной («это изображение <есть>...»). В искусстве миметическом (подражательном) такой переход осуществляется сравнительно просто: мы понимаем, что изображение вещи не есть сама вещь, и, в силу некоей общезначимой конвенции, смотрим на него как на явление особого «ирреального» мира. Что же касается искусства немиметического, в котором художники, по словам Данто, «не бессильные подражатели реальности», а «творцы новых форм», то здесь художественная идентификация существенно затруднена: нельзя сказать, что коробка Уорхола «изображает» фабричную коробку, потому что между ними нет никакого внешнего различия. А если так, то из чего мы должны исходить, оценивая ее как художественное произведение? Из того, пишет Данто, «что недоступно обычному зрению», из «атмосферы художественной теории, познаний в области истории искусств: иначе говоря, присутствия в мире искусства».

В этом отношении интересен пример с гипотетическим художником-абстракционистом, который убеждает зрителей не искать в его картине никакого смысла – ни явного, ни скрытого, – потому-де, что она не содержит в себе ничего, кроме черной и белой краски, и, следовательно, не может быть объяснена в рамках привычного для нас дискурса «выразительности». Позиция художника здесь, на первый взгляд, совпадает с той оценкой, которую мог бы высказать (и обычно высказывает) любой, что называется, «неподготовленный» зритель: если на картине мы видим только черные и белые полосы и при этом понимаем, что черная и белая краска – не средство для изображения чего-либо, а как бы самодостаточный, ничего не выражающий объект, то, значит, у нас нет никаких оснований считать эту картину художественным произведением. Но, как замечает Данто, упомянутый абстракционист, вероятнее всего, руководствуется стремлением вынести за пределы искусства все, что мешает восприятию истинной природы краски. Он

вернулся к материальности красок через атмосферу, созданную теориями искусства и историей давней и современной живописи, кое-что из которой он стремится усовершенствовать в своих работах, и, следовательно, его творчество принадлежит этой атмосфере и является частью этой традиции. Он приходит к абстракции путем отказа от интерпретаций, он возвращается в реальный мир, из которого, как он думает, эти интерпретации нас вытесняют.

Таким образом, подобная живопись тоже оказывается причастной искусству, правда, судить об этом мы можем лишь в том случае, когда имеем представление о *концепции* художника и о тех теориях искусства, которым эта концепция противостоит. В роли посредника между нами и произведением, ничего наглядно не выражающим или просто неотличимым от своего реального прототипа (как «Коробка “Брилло”»), выступает «мир искусства» – своего рода сообщество произведений и их созда-

телей, существующее в режиме постоянных трансформаций художественной парадигмы, или, в терминах Данто, смены предикатов художественности. Тот, кто не присутствует в этом мире (не включен в него, не знает его законов), ничего не поймет в современном искусстве, и, в частности, – если речь идет о «Коробке» Уорхола – не уяснит, что она не просто воспроизводит известное всем фабричное изделие, но являет собой глубоко продуманную антитезу предшествующей традиции,

философский сдвиг от неприятия индустриального общества – отношения, характерного для убеждений Уильяма Морриса и прерафаэлитов, – к его поддержке и одобрению, которых, в общем-то, логично ожидать от человека, рожденного в бедной семье, а стало быть, ценившего тепло современной кухни, где идут в ход все продуктовые новинки¹.

Такова основная идея статьи Данто. Следует отметить, что уже в 60-е гг. эта работа задала импульс к возникновению институциональной теории искусства, разработанной Джорджем Дики. По мнению Дики, любой объект может считаться художественным произведением, если те или иные представители «мира искусства», понятого как специализированный экспертный институт, присваивают ему статус «кандидата для оценки». Сам Данто

¹ *Данто А.* Что такое искусство? С. 54. По признанию Данто, искусство поп-арта повлияло и на его собственное отношение к современной индустриальной культуре: «У меня есть одно яркое воспоминание: я стоял на перекрестке в каком-то американском городе и ждал, когда подъедет машина, чтобы меня забрать. На углах улицы были стоянки автомобилей с подрагивающими на ветру плакатами, которые кричали о невероятных сделках, безумных ценах, сумасшедшей выгоде. Меня научили ненавидеть все это. В то время, когда я был эстетом, я находил это невыносимо грубым и безвкусным. Полагаю, что и до сих пор именно так к этому относятся люди, подобные Клементу Гринбергу или Хилтон Крамер. Но я тогда подумал: “боже мой, все это просто замечательно!”» (*Danto A.* Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-historical Perspective. N. Y. : Farrar, Straus, Giroux, 1992. P. 141–142).

держался в стороне от этой теории; он подчеркивал, что не понимает,

как мир искусства может с неизменной точностью выносить постановление о том, что произведением искусства является именно «Коробка “Brillo”», а не те коробки, в которых доставляют губки Brillo,

и полагал, что

коль скоро бытие-искусством основывается на причинах, оно не может – а если и может, то очень редко – быть результатом постановления¹.

¹ Данто А. Что такое искусство? С. 153. Главной проблемой более поздних работ Данто становится универсальная сущность искусства, найти и сформулировать которую, по его мнению, необходимо, несмотря на крайний плюрализм современных художественных концепций и стилей. Следуя за Гегелем, философ утверждает, что произведение искусства – это всегда а) некоторое содержание, которое б) специфическим образом выражается через материальную форму (см., например: *Danto A. The End of Art: A Philosophical Defense // History and Theory. 1998. Vol. 37, № 4. P. 130*). Отсюда определение: «...Произведение искусства – это воплощенный смысл, неразрывно связанный с материальным объектом, наподобие того, как человеческая душа привязана к телу» (*Данто А. Что такое искусство? С. 76*). Нетрудно заметить, что трактовка искусства, лежащая в основе этого определения, не имеет ничего общего с институциональной теорией.

Артур Данто МИР ИСКУССТВА¹

Гамлет: Вы ничего не видите?

Королева: Нет, то есть, я вижу².

«Гамлет», акт 3, сцена 4

Гамлет и Сократ, первый в похвалу, второй в осуждение, говорили об искусстве как о зеркале, поставленном перед миром. Здесь, как и во многих других случаях, несогласие во мнениях базируется на фактах. Сократ считал, что зеркала только отражают то, что мы и без того уже видим; поэтому искусство, будучи зеркалом, производит ненужное дублирование внешнего образа вещей и, значит, не обладает никакой познавательной ценностью. Гамлет, оказавшись более проницательным, распознал одно удивительное свойство отражающих поверхностей: они показывают нам то, что мы не смогли бы воспринять без их помощи – наши собственные лица и фигуры, – а потому искусство в качестве зеркала открывает нам нас самих, и, стало быть, даже по сократовским меркам имеет некоторое познавательное значение. Как философ, я нахожу доводы Сократа несовершенными по другим, возможно, менее глубоким причинам. Если зеркальное отражение буквы «о» действительно является подражанием букве «о», и если искусство – не что иное, как подражание, то зеркальные отражения есть искусство. Но фактически отражение объектов оказывается искусством не в большей мере, чем возврат оружия безумцу – справедливостью, и апелляция к зеркальным отражениям могла бы стать для Сократа искусным аргументом для опровержения той теории, которую он именно им и иллюстрирует. Если указанная теория требует от нас называть *это* искусством, то тем

¹ Оригинал статьи: *Danto A. The Artword // The Journal of Philosophy. 1964. Vol. 61, № 19: American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting. (Oct. 15, 1964). P. 571–584.* Перевод подготовлен к публикации Н. Л. Быстровым.

² Пер. М. Лозинского. – *Примеч. переводчика.*

самым она демонстрирует свою неадекватность: то, что «является подражанием», не будет служить достаточным условием для того, что «является искусством». Впрочем, возможно, по той причине, что и во времена Сократа, и позднее художники *занимались* подражанием, ограниченность этой теории не была замечена вплоть до изобретения фотографии. Однажды отвергнутый как достаточное условие, мимезис вскоре перестал существовать даже в качестве условия необходимого. Начиная с достижений Кандинского, он был вытеснен на периферию интереса критики, и лишь некоторым произведениям удалось выжить, несмотря на те миметические достоинства, обладание которыми некогда считалось сутью искусства, – выжить, едва избежав превращения в простые иллюстрации.

Разумеется, сократовский разговор требует, чтобы все его участники мастерски владели обсуждаемым понятием, поскольку его цель – поиск точного определения для того или иного обиходного термина, а проверка его адекватности, вероятно, заключается в демонстрации того, что первое может быть аналитически применимо к тем и только к тем явлениям, которые обозначаются последним. Вопреки популярному возражению, слушатели Сократа, возможно, представляли себе искусство так, как им нравится, и потому теория искусства, рассматриваемая здесь в качестве истинного определения «искусства», вряд ли поможет людям понять, в каких случаях оно (определение) должно применяться. Их априорная способность к такому пониманию, по существу, и есть то, чем должна быть подтверждена адекватность теории, и здесь лишь одна проблема – сделать явным уже известное им. Теория пытается зафиксировать *нашу* трактовку понятия искусства, но мы, по словам современного автора, и без того способны

отделять объекты, являющиеся произведениями искусства, от тех, что ими не являются, потому что ... мы знаем, как правильно употреблять слово «искусство» и как применять формулу «произведение искусства».

В этом смысле теории чем-то напоминают зеркальные отражения Сократа: они демонстрируют то, что мы уже знаем, зеркально отображая ту языковую практику, в которой уже преуспели.

Но отличить произведения искусства от других вещей совсем не просто – даже для носителей языка. В наши дни человек может и не осознать, что он находится на территории искусства, если та или иная художественная теория ему этого не объяснит. Дело отчасти в том, что само конституирование сферы искусства осуществляется именно благодаря теориям: они не только помогают отграничить искусство от всего остального, но и дают ему возможность существовать. Главкон и другие вряд ли могли знать, что является искусством, а что нет: в противном случае они бы никогда не соблазнились идеей зеркальных отражений.

1

Предположим, что открытие нового класса произведений искусства может быть воспринято по аналогии с открытием нового класса фактов в любой другой области, т. е. с тем, что требует теоретического объяснения. В науке (и вообще где бы то ни было) мы часто приспособливаем новые факты к старым теориям, используя вспомогательные гипотезы, – консерватизм, вполне уместный в тех случаях, когда теория считается слишком ценной, чтобы в одночасье ее отвергнуть. Такова, если вдуматься, подражательная теория искусства (ТП), которая, будучи до сих пор чрезвычайно плодотворной, дает объяснение огромному множеству феноменов, связанных с причинными основаниями и ценностью художественных произведений, а кроме того, привносит поразительное единство в эту сложную сферу. От возможных контраргументов ее нетрудно предохранить, предположив, например, что художник, уклоняющийся от подражания, порочен, бездарен или безумен. В конце концов, порочность, бездарность и безумие – это явления, поддающиеся проверке. Представим, однако, что наши предположения проверки не выдержали. Значит, теория, которую теперь уже невозможно «исправить», должна быть заменена. И вот создается новая теория, включающая в себя, насколько это

возможно, область компетенции теории прежней вкупе с теми фактами, которые она так и не смогла объяснить. Рассуждая в этой парадигме, можно вспомнить некоторые эпизоды из истории искусства, по существу, ничем не отличающиеся от аналогичных эпизодов из истории науки: когда происходит концептуальная революция, то отказ от признания определенных фактов связан не только с предрассудками, инерцией и личной заинтересованностью ученого, но и с тем еще, что хорошо обоснованная, или, по крайней мере, широко признанная теория находится в столь угрожаемой ситуации, что при ее защите соображения логической согласованности просто не имеют места.

Один из таких эпизодов случился в эпоху возникновения постимпрессионистской живописи. С точки зрения господствовавшей теории (ТП), ее невозможно было признать никаким иным искусством, кроме как искусством бездарным: в противном случае эта живопись воспринималась бы как мистификация, попытка саморекламы или визуальный аналог безумного бреда. Чтобы принять импрессионизм как искусство, равное, скажем, *Преображению* (не говоря уже об оленях Ландсира)¹, потребовалась не столько революция вкусов, сколько крупномасштабная теоретическая ревизия, включающая в себя, помимо предоставления этим произведениям «гражданских прав», еще и утверждение художественной ценности их новаторских качеств. В результате признания новой теории не только картины постимпрессионистов заняли свое место в искусстве, но и многие другие объекты (маски, оружие и т. д.) переместились из антропологических музеев и других подобных мест в музеи изящных искусств. При этом, как и следовало ожидать (поскольку критерий эффективности новой теории – способность объяснить все, что находилось в компетенции старой), из музеев изящных искусств ничего изъято не было – имела место лишь внутренняя перегруппировка экспонатов между запасниками и выставочным залом. Бесчисленные

¹ Вероятно, имеется в виду «Преображение» Рафаэля. Эдвин Ландсир (Edwin Henry Landseer, 1802–1873) – английский художник и скульптор эпохи романтизма. – *Примеч. переводчика.*

носители языка размещали на каминных полках в своих загородных домах репродукции новой школы, пытаясь заново овладеть выражением «произведение искусства», что непременно повергло бы их эдвардианских предков в лингвистический шок.

Конечно, я искажаю суть дела, говоря об одной теории: в действительности их было несколько, и, что интересно, все они в большей или меньшей степени определялись в терминах ТП. Но поскольку сложные перипетии истории искусства должны уступать требованиям логического объяснения, я буду говорить лишь об одной теории; что же до исторической погрешности, то она отчасти компенсируется тем обстоятельством, что эта теория была действительно хорошо сформулирована. В соответствии с нею, художники, о которых здесь идет речь, должны восприниматься не как пассивные подражатели реальности, а как творцы новых форм, не менее реальных, чем те, какими мыслило предшествующее искусство в лучших своих образцах. В самом деле, искусство уже давно воспринималось как творческая практика (Вазари называет Бога первым художником), и постимпрессионистов действительно можно было считать истинными творцами, устремленными, по словам Роджера Фрая, «не к иллюзии, но к реальности». Эта теория (ТР – теория реальности) сформировала совершенно новое видение живописи – как новой, так и старой. В самом деле, грубоватый рисунок у Ван Гога и Сезанна, обособление формы от контура у Руо и Дюфи, произвольное использование цветовых планов у Гогена и фовистов – все это можно истолковать как приемы, демонстрирующие, что мы имеем дело с *не-подражаниями* и что у художника нет намерения обмануть наше зрение. Рассуждая логически, это примерно тот случай, когда на искусно подделанную долларовую банкноту ставится штамп «не является законным платежным средством», в силу чего объект (подделка *вместе* со штампом) становится неспособным ввести кого-либо в заблуждение. Это вовсе не иллюзорная банкнота, но, вместе с тем, она и не превращается в настоящую только из-за того, что не иллюзорна. Скорее она занимает место, открывшееся между реальными объектами и реальными копиями

реальных объектов: это не-копия, и если требуется определение, то это – новый вклад в мир. Так, «Едоки картофеля» Ван Гога вследствие ряда очевидных искажений оказываются не-копией едоков картофеля в реальной жизни, и поскольку они – не-копия, то картина Ван Гога в качестве не-подражания имеет такое же право называться реальным объектом, как и те, кого она предположительно изображает. С помощью этой теории (ТР) произведения искусства вновь вошли в мир вещей, откуда их пыталась вытеснить теория Сократа (ТП): может быть, они реальны *не более*, чем, например, плотницкие изделия, но уж, по крайней мере, *не менее*. Онтологически постимпрессионисты одержали победу.

Именно в терминах ТР мы и должны понимать произведения искусства, окружающие нас сегодня. Так, Рой Лихтенштейн рисует панели-комиксы высотой в 10–12 футов. Это довольно точные, крупные по масштабу проекции страничек из ежедневного таблоида; но важен именно масштаб. Умелый гравировщик может создать копию «Мадонны канцлера Ролена»¹ на булавоочной головке, и она будет доступна для острого зрения. Однако репродукция Барнетта Ньюмена в таком масштабе окажется не более чем цветным пятнышком, исчезающем при уменьшении. «Фотографию» Лихтенштейна трудно отличить от ее двойника, кадра из комикса о Стиве Каньоне, но ей не удастся схватить исходный масштаб, и поэтому она не точна – так же, как не точна черно-белая репродукция Боттичелли: в первом случае масштаб имеет то же значение, что и цвет во втором. Значит, картины Лихтенштейна – не подражания, а скорее *новые сущности*, какими могли бы быть, например, гигантские моллюски. В отличие от него, Джаспер Джонс создает объекты, по отношению к которым вопрос о масштабе не имеет значения. Но и его работы также невозможно назвать подражательными, поскольку они обладают одной замечательной особенностью: любая копия объекта определенного класса здесь автоматически оказывается принадлежащей к тому же самому классу, а значит, предметом изображения оказываются

¹ «Мадонна канцлера Ролена» – картина Яна ван Эйка (Jan van Eyck, <1385 или 1390>–1441), написанная в 1435 г. – *Примеч. переводчика*.

ся объекты, которые в принципе не подлежат копированию. Так, копия цифры – всего лишь цифра, изображение тройки – та же тройка, только нарисованная. Кроме того, Джонс рисует мишени, флаги и карты. Наконец, – я надеюсь, это будет воспринято как совсем не случайная аллюзия на Платона, – два наших новатора, Роберт Раушенберг и Клас Олденбург, смастерили самые настоящие кровати.

Кровать Раушенберга, забрызганная краской, висит на стене. Кровать Олденбурга имеет форму ромба, один конец которого уже другого, так что создается эффект «встроенной перспективы», идеально подходящей для небольших спален. Эти кровати продаются по непомерно завышенным ценам, но на каждой из них *можно* спать: Раушенберг, например, выражал опасение, что кто-нибудь может забраться в его кровать и уснуть в ней. Представим себе, что некий Тестадура (ср. итал. *testa dura*, ‘тупица’, ‘упрямец’. – *Примеч. переводчика*), типичный обыватель, прямо говорящий то, что думает, не осознает, что перед ним произведения искусства, и воспринимает эти кровати как простые объекты внешней реальности. Следы краски на кровати Раушенберга он сочтет признаком неряшливости ее владельца, а скошенный контур кровати Олденбурга – свидетельством неумелости плотника или причудой заказчика. Конечно, эти оценки будут ошибочны, но само заблуждение, из которого они исходят, довольно странного рода: оно сродни заблуждению птиц, слетевшихся на виноград, нарисованный Зевксисом, и точно так же принявших искусство за реальность. Но, согласно ТР, искусство и *должно быть* реальностью. Можно ли принять одну реальность за другую? Как в этом смысле объяснить ошибку Тестадуры? Что, в конце концов, мешает творению Олденбурга стать просто кроватью неправильной формы? Иными словами, что делает его произведением искусства? С этим вопросом мы входим в сферу концептуальных изысканий, где обыденное сознание – плохой помощник: здесь оно утрачивает опору в себе.

2

Принять произведение искусства за реальный объект – не великий подвиг, когда оно и есть тот самый предмет, за который его ошибочно принимают. Проблема в том, как избежать подобных ошибок, как исправить их, если они уже допущены. Произведение искусства – кровать, а не вовсе не кровать-иллюзия. Оно никак не напоминает о том травматическом столкновении с поверхностью картины, которое заставило птиц Зевксиса понять, что они были обмануты. Если бы смотритель музея не предупредил Тестадуру, что на художественных произведениях не спят, тот бы так и не смог уяснить, что перед ним не кровать, а предмет искусства. Но обычную кровать в принципе невозможно принять за что-то другое. Как же в таком случае Тестадура поймет, что сделал ошибку? Здесь требуется разъяснение особого рода, ибо перед нами, как ни странно, ошибка философская. Вспомним, в порядке аналогии, известное положение П. Ф. Стросона о том, что человек есть материальное тело только в том смысле, что ряд предикатов, относимых к материальным телам, может быть с полным основанием, без ссылки на какие-то другие критерии, отнесен также и к людям. Иными словами, мы не можем *эмпирически* установить, что человек не есть материальное тело.

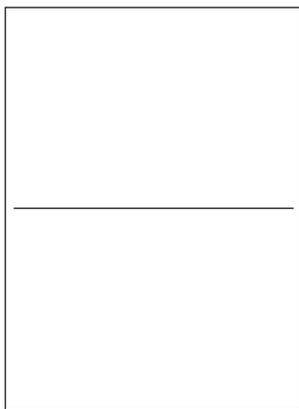
Начнем с того, что пятна краски на кровати вряд ли следует рассматривать как *часть* объекта, ибо объект – это не просто кровать с пятнами краски (как нередко бывает), а сложный предмет, составленный из кровати и пятен краски – раскрашенная кровать. Точно так же, человек – это не материальное тело, к которому как бы добавлен ряд мыслей (так тоже бывает), а сложное целое, созданное из тела и определенных состояний сознания – сознающее тело. Поэтому люди, подобно произведениям искусства, должны восприниматься как существа, несводимые к своим составным частям, или как «простые» целостности. Говоря точнее, пятна краски не являются частью реального объекта – вот этой кровати, которая сама представляет собой часть художественного произведения, – но, наряду с кроватью, оказываются частью произведения как такового. Отсюда можно вывести приблизи-

тельную характеристику произведений искусства, включающих в себя реальные объекты на правах составных частей: часть произведения А (artwork) не является частью реального объекта R (real object), при том что R выступает частью А и вдобавок способно обособляться от А и рассматриваться *просто* как R. Мы погрешили бы против истины, если бы сочли А частью самого себя, т. е. приняли бы А за R, хотя при этом и не было бы ошибкой сказать, что А есть R (или, иными словами, что произведение искусства есть кровать), и это «есть» требует особого разъяснения.

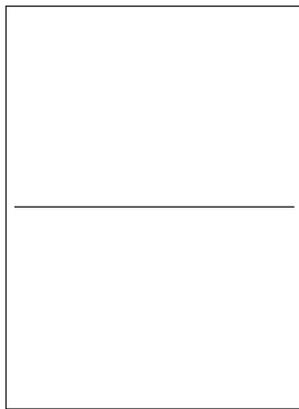
Существует такое «есть», которое встречается в суждениях, касающихся произведений искусства, и которое не совпадает с «есть» какого-либо тождества или определения. Оно также не равно «есть», выражающему существование или фиксирующему идентичность, и, наконец, не является «есть», специально предназначенным для философской речи. Тем не менее, оно широко используется и даже легко усваивается детьми. Это «есть» подразумевается в тех случаях, когда, например, ребенок, которому показали круг или треугольник и спросили, какой из изображенных предметов он, а какой его сестра, ткнет пальцем в треугольник и скажет: «Это <есть> я»; или когда, в ответ на мой вопрос, некто сидящий рядом, указывает на человека в мантии и говорит: «Это <есть> Лир»; или когда в картинной галерее я показываю своему спутнику пятно на картине и говорю: «Этот белый мазок <есть> Икар». В этих и подобных случаях мы не имеем в виду, что все, на что указывают, означает или репрезентирует именно то, чем оно названо, – что, например, *слово* «Икар» означает или представляет собой Икара: я употребил бы «есть» в совершенно ином смысле, если бы, указывая на *слово*, сказал: «Это <есть> Икар». Выражение «а есть b» принципиально совместимо с выражением «а не есть b», когда в первом актуализируется один смысл «есть», а во втором – какой-то другой, притом, что а и b в обоих случаях трактуются одинаково. Зачастую истинность первого напрямую *требует* истинности второго. Первое лишь тогда несовместимо с «а не есть b», когда и там, и там «есть» употребляется в одном и том же значении. За неимением другого определения

я обозначу это «есть» как «есть» художественной идентификации»; в каждом случае его применения *a* обозначает некое физическое свойство или часть объекта; и, наконец, что-либо становится произведением искусства только при том условии, что некоторая часть или свойство объекта обозначаются подлежащим предложения, в котором используется это специфическое «есть». Между прочим, такое «есть» имеет близких родственников среди заметок на полях или мифических высказываний (так, например, это *<есть>* Кецалькоатль; это *<есть>* Геркулесовы столбы).

Проиллюстрирую эти положения. Двух художников просят украсить восточную и западную стены научной библиотеки фресками, которые должны называться, соответственно, «Первый закон Ньютона» и «Третий закон Ньютона». Когда эти фрески представят публике, они будут выглядеть так:



A



B

Я могу сказать, что в качестве материальных объектов эти произведения друг от друга неотличимы: в них – лишь черные горизонтальные линии на белом фоне, совершенно одинаковые как по длине, так и по форме. Художник «B» объясняет свою работу так: масса, давящая вниз, встречает сопротивление массы, давящей вверх: реакция нижней массы эквивалентна давлению верхней и осуществляется в противоположном направлении.

А вот объяснение художника «А»: линия, проведенная на плоскости, – след изолированной частицы. Этот след тянется от края и до края, чтобы возникало ощущение выхода за пределы плоскости. Если бы он начинался или заканчивался внутри плоскости, линия была бы прерывистой; она, эта линия, параллельна верхнему и нижнему краю, потому что, если бы она подходила ближе к одному из них, чем к другому, должна была бы иметь место некая сила, влияющая на нее, а это не соответствует представлению о движении *изолированной* частицы.

Из этих интерпретаций следует многое. Если рассматривать срединную линию как границу (масса встречается с массой), то нужно будет сказать, что верхняя и нижняя половины картины – это два прямоугольника, две разделенные части (необязательно две массы, ибо линия могла бы быть границей *одной* массы, выступающей вверх или вниз в пустом пространстве). Если это граница, то пространство картины утрачивает единство: либо оно состоит из двух форм, либо из формы и не-формы. Это пространство может быть воспринято как единое только в том случае, если горизонтальная линия не рассматривается как граница. А это фактически потребовало бы перевода картины в трехмерный формат: пространство оказалось бы плоской поверхностью, на которой линия проходит либо вверх (полет самолета), либо вниз (движение подводной лодки), либо собственно *по* плоскости (линия) или *внутри* нее (трещина), либо же *сквозь* нее (первый закон Ньютона), – впрочем, в последнем случае пространство картины будет уже не плоской поверхностью, а прозрачным сечением абсолютного пространства. Чтобы придать ясность этим предположениям, проведем воображаемый перпендикуляр через обе части картины. В зависимости от предлагаемых условий пространство будет (в художественном смысле) ограничено или, наоборот, не ограничено горизонтальными линиями. Если мы допустим, что линия идет *через* пространство, то границы изображения не будут совпадать с границами пространства: последнее, как и сама линия, окажется выходящим за пределы картины. В случае «В» границы картины могут быть частью изображения, если две массы

доходят до этих границ, т. е. если границы изображения одновременно являются и *границами масс*. Здесь крайние точки картины совпадут с вершинами масс, притом, что массы имеют на четыре вершины больше, чем сама картина: эти четыре вершины будут частью произведения искусства, которое само по себе не является частью реального объекта. И опять же, поверхности масс станут здесь поверхностью самого изображения, так что, глядя на картину, мы, по сути, и будем смотреть на эту поверхность. Однако у *пространства* как такового нет внешней поверхности, и именно так (как не имеющее поверхности) оно должно восприниматься при истолковании картины «А»: здесь поверхность физического объекта не будет частью произведения искусства. Нетрудно заметить, что одна художественная интерпретация порождает другую, что она *требует* других и *предохраняет* от третьих. Что же до ее цели, то она состоит в том, чтобы определить, сколько элементов включает в себя произведение. Разные интерпретации, как правило, несовместимы друг с другом, и можно сказать, что все они создают разные произведения искусства, даже в том случае, когда каждое из этих произведений содержит в себе либо один и тот же реальный объект на правах своей собственной части, либо отдельные элементы одного и того же объекта как свои собственные. Само собой, встречаются и вполне бессмысленные интерпретации: например, никто не смог бы объяснить срединную горизонталь на приведенных выше картинах как «Бесплодные усилия любви» или «Вознесение святого Эразма». Отметим, наконец, что оказывая предпочтение той, а не иной интерпретации, мы фактически заменяем один *мир* на другой. Действительно, мы могли бы войти в тихий поэтический мир, отождествив верхнюю часть картин с ясным безоблачным небом, отраженным в спокойной водной поверхности внизу, где белизна отделяется от белизны только ирреальной границей горизонта.

И теперь наш Тестадура, как бы парящий над этими рассуждениями, протестует: *все, что он видит – не более чем краска*: продолговатый объект, выкрашенный в белый цвет, с прочерченной поперек него черной линией. И, в общем-то, он прав: это все,

что он или кто-то другой может видеть, включая и нас, эстетиков. Поэтому, если он попросит нас показать ему, что здесь можно еще увидеть, *чем* подтвердить, что перед ним – произведение искусства (скажем, море и небо), мы не сможем этого сделать, потому что, в сущности, он ничего не проглядел (и было бы абсурдно думать, что проглядел, что была, например, какая-то крошечная деталь, на которую мы могли бы указать, и он, вглядевшись, сказал бы: «Так и есть! В самом деле, это – произведение искусства!»). Мы не в силах помочь ему, пока он не овладеет тем самым «*есть*» художественной идентификации и не превратит то, что видит, в художественное произведение. Если этого не произойдет, то взгляд его так никогда и не обратится к искусству: он будет подобен ребенку, который в палочках видит только палочки.

Но что сказать о чистых абстракциях, например, о чем-то таком, что выглядит просто как *A*, но называется «№ 7»? Абстракционист с 10-й улицы настаивает: вы не найдете здесь ничего, кроме белой и черной краски, так что ни в каких литературных толкованиях просто нет нужды. Чем же тогда отличается он от господина Тестадуры, чьи обывательские высказывания как две капли воды похожи на его собственные? И как что-либо может быть произведением искусства для него, но не может для Тестадуры, если они оба согласны, что здесь нет ничего, кроме непосредственно данного взгляду? Ответ, который, возможно, будет непопулярен среди пуристов любого сорта, заключается в том, что художник вернулся к материальности красок через атмосферу, созданную теориями искусства и историей давней и современной живописи, кое-что из которой он стремится усовершенствовать в своих работах, и, следовательно, его творчество принадлежит этой атмосфере и является частью этой традиции. Он приходит к абстракции путем отказа от интерпретаций, он возвращается в реальный мир, из которого, как он думает, эти интерпретации нас вытесняют. Здесь что-то в духе Цинь Юаня, который писал:

До того, как я тридцать лет изучал дзен, я видел горы как горы и реки как реки. Затем, когда я приблизился к пониманию, я научился видеть, что горы – это не горы, а

реки – это не реки. Но теперь, когда я постиг саму суть, я спокоен. Просто я снова вижу, что горы – это горы, а реки – это реки¹.

Истолкование этим художником собственной работы внутренне обусловлено теми теориями и той историей живописи, от которых он отрекается. Разница между его высказыванием о своей картине и словами Тестадуры «здесь только черная и белая краска, и ничего больше» состоит в том, что он все еще использует сакраментальное «есть» художественной идентификации, так что в его устах выражение «черная краска есть черная краска» – вовсе не тавтология. Тестадура же пока не на этой стадии. Способность видеть в чем-либо искусство требует того, что недоступно обычному зрению – атмосферы художественной теории, познаний в области истории искусств: иначе говоря, присутствия в мире искусства.

3

Энди Уорхол, мастер поп-арта, демонстрирует копии коробок Брилло, сложенные аккуратными рядами, как на складе супермаркета. Они сделаны из дерева, раскрашены под картон, – но почему бы и нет? Перефразируя критика из «Таймс», если можно создать подобие человека из бронзы, почему бы не сделать копию коробки Брилло из фанеры? Стоимость этих коробок в 2 умноженное на десять в третьей степени раза выше стоимости их прототипов в реальной жизни, и эта разница едва ли объяснима большей долговечностью копий. В принципе, фирма Брилло могла бы, немного повысив цену, делать свои коробки из фанеры, и от этого они бы не стали художественными произведениями, а Уорхол делал бы свои из картона, и они оставались бы искусством. Так что мы можем оставить вопрос о стоимости и задуматься о том, почему Брилло не создает произведений искусства, а Уорхол, напротив, не может их не создавать. Конечно, его короб-

¹ Пер. Ю. Михайлина (цит. по: *Уотс А.* Путь дзэн. Киев : Софья, 1993. С. 243). – *Примеч. переводчика.*

ки сделаны вручную. В некотором роде это – несколько безумное переосмысление стратегии Пикассо, который приклеил к одному из рисунков ярлык от ликера Сюз, словно бы заявляя, что если художнику академического склада, озабоченному точностью копирования, не хватает реальных вещей, так почему бы ему и не использовать реальную вещь? Художник поп-арта вручную воспроизводит предметы, созданные машиной, в частности, рисует ярлыки на банках из-под кофе (здесь как бы слышится знакомое «Сделано вручную», драматически выпадающее из словаря музейного гида, когда он останавливается перед объектами такого рода). Однако дело не в ремесле: человек, кропотливо дробящий камень в мелкую гальку и сооружающий артефакт под названием «Куча гравия», мог бы прибегнуть к трудовой теории стоимости, чтобы обосновать цену, назначенную за него; вопрос же исключительно в том, что делает это искусством? Зачем Уорхол создал все эти вещи? Почему он просто не поставил на одной из них свою подпись? Почему не сломал какую-нибудь коробку и не представил ее как «Разрушенную коробку Брилло» («Протест против механизации...»), или не выставил другую коробку в качестве «Невредимой коробки Брилло» («Смелое утверждение пластической подлинности индустриального...»). Может быть, он – царь Мидас, превращающий все, до чего дотронется, в золото чистого искусства? И весь мир, состоящий из скрытых произведений искусства, не ждет ли, подобно вину и хлебу, мистического преображения в нераздельные плоть и кровь? Не важно, что коробки Брилло могут оказаться не очень хорошим и, тем более, не великим искусством. Впечатляет другое – что это в принципе искусство. Но если так, то почему искусство – именно они, а не те неотличимые от них коробки Брилло, которые лежат на складе? Или всякое различие между искусством и реальностью уже уничтожено?

Предположим, некто представляет публике собранные им предметы (реди-мейд), в частности, коробки Брилло; выставка нравится нам оригинальностью, разнообразием, чем-то еще. Затем выставляются только коробки Брилло, и мы уже упрекаем

художника за монотонность, самоповторы, или (с несколько большей углубленностью) говорим, что он одержим регулярностью и повторениями одного и того же, как в «Мариенбаде» Алена Рене. Возможно, тот же художник складывает коробки высокими штабелями, оставив между ними узкую тропку; мы пробираемся вдоль гладких матовых рядов и чувствуем тревогу: товары потребления взяли нас в плен, и мы среди них – как в тюрьме; а, может быть, мы назовем автора строителем современных пирамид. Конечно, о работнике склада ничего подобного не скажешь. И в самом деле, склад – не картинная галерея; отделить коробки Брилло от галереи, если они в ней находятся, не менее трудно, чем отделить кровать Раушенберга от пятен краски. Вне галереи это просто картонные коробки, точно так же, как отмытая от краски кровать Раушенберга – это просто кровать, каковой она и была, пока ее не превратили в предмет искусства. Вникая в эту ситуацию, мы понимаем, что художнику не удалось (и, скорее всего, никогда не удастся) создать обыкновенный реальный объект. Он создает художественные произведения. Использование коробок Брилло – не более чем расширение доступных ему ресурсов, вклад в арсенал *художественных материалов*, таких, как масляная краска или тушь.

В конечном счете, различие между коробкой Брилло и произведением, представляющим собой коробку Брилло, создается лишь определенной теорией искусства. Только теория способна перенести эту коробку в художественный мир и удержать ее от слияния с реальным объектом, притом что она и есть, по сути, этот объект («есть» в ином смысле, нежели «есть» художественной идентификации). Без теории коробка вряд ли будет воспринята как явление искусства, как часть мира искусства – для этого требуется хорошая теоретическая подготовка и глубокое знание современной нью-йоркской живописи. Пятьдесят лет назад коробка не могла быть искусством. Но равным образом в Средние века не могло быть авиастроителей, а у этрусков – ластика для печатных машинок. Мир должен быть готов к некоторым вещам, и мир искусства – в неменьшей степени, чем мир реальный.

В наши дни, как и всегда, роль художественных теорий заключается в том, чтобы сделать возможным мир искусства и искусство как таковое. Я думаю, художникам пещеры Ласко не приходило в голову, что они создают *искусство* на ее стенах. Если, конечно, в эпоху неолита не было эстетиков.

4

Мир искусства относится к реальному миру примерно так же, как Град Божий к Граду Земному. Некоторые объекты, подобно некоторым индивидам, имеют двойное гражданство, но здесь, вопреки ТР, сохраняется незыблемый контраст между произведениями искусства и реальными объектами. Возможно, это смутно понимали уже основатели ТП: осознавая нереальность искусства, они ограничивались тем предположением, что его (искусства) объекты могут быть нереальными только в одном случае – когда они притворяются реальными вещами, и, следовательно, произведения искусства непременно должны подражать реальным вещам. Это было слишком узкое представление. Как писал Йейтс, «Развоплотясь, я оживу едва ли / В телесной форме...»¹. Здесь – вопрос выбора: коробка Брилло из мира искусства всегда может стать просто коробкой Брилло, отделяясь от нее или совпадая с нею посредством «есть» художественной идентификации. Но напоследок хотелось бы сказать несколько слов о теориях, которые делают художественные произведения возможными, и об их отношениях друг с другом. Здесь я должен затронуть едва ли не труднейший из известных мне философских вопросов.

Рассмотрим пары предикатов, относящихся друг к другу как «противолежачие»² (opposites), принимая во внимание всю неопределенность этого устаревшего термина. Противоречащие (contradictory) предикаты не являются противоположными, поскольку каждый из них применим к любому объекту во вселенной, в то время как каждый из пары противоположащих предикатов

¹ Из стихотворения У. Б. Йейтса «Плавание в Византию». Пер. Г. Кружкова. – *Примеч. переводчика.*

² Термин аристотелевской логики. – *Примеч. переводчика.*

с необходимостью применим лишь к некоторым объектам. Объект должен принадлежать к определенному виду, прежде чем к нему будет применен любой из пары противоположащих предикатов, и в этом случае он характеризуется одним и только одним из них. Поэтому противоположащие предикаты не являются противоположными (*contraries*): оба противоположных предиката могут быть ложными по отношению к некоторым объектам вселенной, тогда как оба противоположащих не могут быть ложными; к некоторым объектам ни один из пары противоположащих предикатов не может быть обоснованно применен, если объект не принадлежит к какому-либо виду. Но когда принадлежность объекта к виду установлена, противоположащие предикаты выступают как противоречащие. Если некоторые F и $не-F$ являются противоположащими, то объект o должен принадлежать к определенному виду K , прежде чем к нему будет обоснованно применен любой из них; и если o принадлежит к K , то, значит, o – либо F , либо $не-F$, при исключенном другом. Класс пар противоположащих предикатов, обоснованно применяемых к $(o)Ko$, я обозначу как класс K -релевантных предикатов. Необходимое условие принадлежности объекта к виду K состоит в том, что к нему может быть применена, по крайней мере, одна пара K -релевантных противоположащих предикатов. Но фактически, если объект принадлежит к виду K , то к нему применим один и только один предикат из каждой K -релевантной пары.

Меня интересуют « K »-релевантные предикаты для класса K произведений искусства. Пусть F и $не-F$ будут парой таких противоположащих предикатов. Предположим, что в течение определенного периода каждое произведение искусства есть $не-F$. Поскольку здесь ничто не является одновременно произведением искусства и F , то никому не может прийти в голову, что $не-F$ выступает предикатом, относящимся к искусству. Так что сама $не-F$ характеристика художественных произведений остается здесь незамеченной. И наоборот, все произведения того же периода есть G , и никому не приходит в голову, что что-либо может быть одновременно и произведением искусства, и $не-G$; все думают, что G

является определяющим свойством произведения искусства, хотя на самом деле что-то уже существовало в качестве произведения до того, как G начали сознательно к нему применять. Здесь $не-G$ тоже может быть отнесено к произведениям искусства, и, значит, само G не будет определяющим свойством этого класса.

Пусть G – это «фигуративное», а F – «экспрессионистское». В настоящее время эти и противоположащие им предикаты являются, возможно, единственно релевантными в рамках критического анализа искусства. Отметив знаком «+» некоторый предикат P и знаком «-» противоположащий ему предикат $не-P$, сконструируем такую матрицу стилей:

F	G
+	+
+	-
-	+
-	-

К этим двум рядам можно отнести несколько стилей, сообразуясь с действующим словарем критики: фигуративно-экспрессионистский (фовизм), фигуративно-неэкспрессионистский (Энгр), нефигуративно-экспрессионистский (абстрактный экспрессионизм), нефигуративно-неэкспрессионистский (радикальный абстракционизм). Если мы добавим другие предикаты, релевантные по отношению к искусству, то увеличим число стилей до 2^n в n -ой степени. Конечно, нелегко предвидеть заранее, какой из предикатов нужно будет добавить или заменить на противоположащий, но предположим, художник решает, что предикат H отныне будет релевантен для его творчества. В этом случае и H , и $не-H$ становятся релевантными для *всей* живописи, и если картина этого художника первая и единственная из всех обладает предикатом H , то любая другая картина становится $не-H$, а мир живописи обогащается очередной парой возможных стилей. Именно такое (изменяющееся не только настоящее, но отчасти и прошлое) обогащение искусства позволяет объединять в рамках одного разговора Ра-

фаэля и Де Кунинга, Лихтенштейна и Микеланджело. Чем более разнообразны предикаты, прилагаемые к искусству, тем сложнее образ каждого художника, и чем больше мы знаем обо всех, кто населяет мир искусства, тем глубже понимаем каждого из них в отдельности.

Заметим в этой связи, что если имеется ряд m релевантных искусству предикатов, то всегда будет и ряд m с минусами. Этот ряд может быть занят пуристами. Освободив свои полотна от того, что представляется им несущественным, они приписывают себе открытие самой сущности искусства. Но это – не более чем заблуждение: к их квадратным монохромам применимо то же количество художественно релевантных предикатов, что и к любому другому обитателю мира искусства, ибо эти монохромы могут *существовать* в качестве произведений лишь потому, что существуют «нечистые» картины. Строго говоря, черный квадрат Рейнхардта в художественном отношении не менее богат, чем «Небесная и земная любовь» Тициана. Отсюда ясно, что «меньше» может означать «больше».

Мода, как правило, отдает предпочтение отдельно взятым рядам стилевой матрицы: музеи, знатоки и т. п. имеют значительный вес в мире искусства. Если настаивать на том, чтобы все художники превратились в фигуративистов и добиваться этого, к примеру, путем организации престижных выставок, то это наполовину сократит существующую стилевую матрицу: тогда обнаружится $2n^2$ способов исполнить такое требование, и музеи без труда смогут представить все новые «подходы» к той тематике, которую сами определяют. Однако это – проблема, вызывающая чисто социологический интерес: на самом деле один ряд стилевой матрицы столь же легитимен, как и другой. Настоящий прорыв в искусстве, как я полагаю, происходит лишь в том случае, когда к этой матрице добавляется еще один ряд, и художники, с большим или меньшим рвением, занимают открывшиеся в нем позиции. Это замечательная черта современного искусства; тот, кто не знаком с матрицей стилей, вряд ли был бы способен объяснить, почему некоторые вещи оказываются художественными произведениями. А сами

эти вещи не приобрели бы художественного статуса без участия теории и истории мира искусства.

Коробки Брилло вторгаются в мир искусства с той же будоражащей неуместностью, какую персонажи комедии дель арте привносят в «Ариадну на Наксосе»¹. Каким бы ни был релевантный искусству предикат, благодаря которому это происходит, весь мир искусства становится богаче, ибо ему дается предикат противоположащий, готовый быть примененным к любому из его обитателей. Возвращаясь к точке зрения Гамлета, с которой мы начали этот разговор, можно сказать, что коробки Брилло открывают нам нас самих, подобно многому другому: как зеркало, поставленное перед миром, они могут отражать тайные мысли наших королей.

¹ Одноактная опера Рихарда Штрауса (1912) на либретто Гуго фон Гофмансталея. – *Примеч. переводчика.*

Анита Силверс ОТВЕРГНУТОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА¹

Так, тех, кто учился живописи, часто экзаменовали по поводу цен на все выдающиеся картины последних 50–100 лет и на предмет колебаний их стоимости, если (как часто случалось) они продавались и перепродавались по 3–4 раза. Утверждалось, что художник – это агент по продаже картин, и что для него понять, как его товар может быть пристроен на рынке, узнать, хотя бы приблизительно, за какую картину сколько выручишь, так же важно, как эту картину написать. Именно это, я полагаю, имеют в виду французы, делая столь сильный акцент на «ценностях».

Самюэль Батлер, «Едгин»

Едгин (Erehwon – анаграмма слова *nowhere*, ‘нигде’. – *Примеч. переводчика*) – общество, выдуманное Самюэлем Батлером, зеркальное изображение нашего социума, содержащее в себе перевернутые образы привычных для нас институтов. Так, в Едгине граждан, болеющих туберкулезом или простудой, привлекают к ответственности и судят, в то время как медицина посвящает себя лечению воров и убийц. Чтобы освоить эстетические ценности, художники изучают в большей мере общество, чем искусство. Описывая Едгин, Батлер руководствуется сугубо сатирическими целями. И нет необходимости говорить о том, что этот Едгин нигде не расположен (*is located nowhere*).

Мир искусства – общество, созданное Артуром Данто и адаптированное к существованию Джорджем Дики. В этой статье я постараюсь показать, что Данто и Дики, конструируя мир искусства, приходят к выводам, опрокидывающим устоявшиеся

¹ Оригинал статьи: *Silvers A. The Artwork Discarded // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1976. Vol. 34, № 4. P. 441–454. Перевод подготовлен к публикации Н. Л. Быстровым.*

структуры наших эстетических институтов. И хотя при описании мира искусства и Дики, и Данто, по-видимому, не ставят перед собой сатирические цели, сам мир искусства, как и батлеровский Едгин, нигде не расположен.

Стратегическая задача Данто и Дики – сформулировать такое определение искусства, где это последнее предстало бы соотношенным с культурными, социальными и историческими условиями. Оба они заняты, главным образом, популярным ныне истолкованием истории искусства, в свете которого объекты, не имеющие художественного (arthood) статуса в рамках определенных культурных, социальных или исторических периодов, в другое время его приобретают. Объяснить этот феномен призвано рассмотрение социальных институтов как инстанций, ответственных за изменение эстетического статуса объектов.

Апеллируют к институтам, влияющим на разные стороны человеческой деятельности, анализируя процесс превращения объектов в явления искусства, как правило, марксисты. Но Дики и Данто стремятся не просто объяснить своеобразие эстетической деятельности. Их цель – очертить границы эстетического и сформулировать институциональное определение искусства. Поэтому им необходимо найти такой институт, в котором объект, играющий значимую роль, был бы годен для присвоения ему статуса художественного произведения. Согласно Дики и Данто, этому требованию отвечает институт, который они называют миром искусства.

Данто и Дики согласны в том, что структурные элементы (compositional constituents) объектов не способствуют их превращению в объекты искусства. Понимание структурных элементов как необходимого условия приобретения вещью художественного статуса может привести к тому, что само понятие искусства, как нередко думают, ограничит художников в выборе тех параметров, из которых могли бы складываться их произведения. Этот вывод явно противоречит интуитивному пониманию художественного творчества как деятельности уникальной и не дающей возможности предсказать, как будут выглядеть будущие художественные

объекты. Вглядываясь в историю искусства, столь мощно повлиявшую на Дики и Данто, можно найти бесчисленное количество примеров, когда банка с фасолью или сантехническое устройство в рамках одного культурного периода оказываются экспонатами художественного музея в другом. Внимательное отношение к подобным случаям, кажется, предостерегает нас от попытки называть объекты явлениями искусства, имея в виду только их структурные элементы, или те характерные особенности, которыми они обладают. В конце концов, пресловутое сантехническое устройство имело одну и ту же материальную структуру и до, и после того, как было названо «Фонтаном» и помещено в галерею художником Марселем Дюшаном. Согласно Дики и Данто, невидимыми элементами объектов являются их отношения с социальной средой. Именно такие неявные отношения, полагают они, должны определять условия, при которых объекты могут быть признаны художественными.

Данто предполагает, что релевантный контакт с окружающей средой – это тот случай, когда новый или вызывающий сомнения объект просто подводится под эстетическую теорию вместе с парадигмально значимыми или общепризнанными художественными объектами:

Способность видеть в чем-либо искусство требует того, что недоступно обычному зрению – атмосферы художественной теории, познаний в области истории искусств: иначе говоря, присутствия в мире искусства.

Другими словами, объект будет признан художественным, если его можно отнести к ряду уже известных художественным произведений посредством теоретического определения природы или ценности искусства.

В книге «Эстетика: Введение» («Aesthetics: An Introduction») Дики, вдохновляемый Данто, несколько иначе формулирует принцип отношения между искусством и социальной средой:

Произведение искусства в классификационном смысле – это: 1) артефакт; 2) артефакт, которому некое лицо или группа лиц, действующих от имени определенного социального института (мира искусства), присваивают статус кандидата для оценки.

По мнению Дики, присвоить художественный статус может любой, кто представится агентом мира искусства, т. е. любой, кто связывает себя с соответствующим институциональным контекстом. Исключением из этого правила окажутся, например, шимпанзе, даже если они размахивают кисточкой и надевают на голову берет, и, возможно, законченные обыватели, которые вообще ничего не знают о существовании мира искусства, в то время как художники, критики, кураторы, и вы, и я признаются способными присваивать тем или иным объектам статус кандидата для эстетической оценки.

«И вы, и я, но не обыватель» – вот та весьма симпатичная деталь в рассуждениях Дики, которая вполне соответствует нашему обыденному представлению об этих вещах. Большинство из нас (хотя и не все), полагает, что у них, в отличие от прочих, есть определенное мнение по поводу того, что следует считать искусством. Большинство из нас может вообразить себе кого-то, чьи представления о том, что есть искусство, а что – нет, мы воспримем серьезно, даже если с ним не согласны; и так же мы (опять же, в большинстве своем) можем представить себе тех, чьи взгляды на искусство мы не примем – потому ли, что считаем этих людей обывателями, потому ли, что, как нам кажется, у них нет вкуса, или потому, что они проявили невосприимчивость <к искусству>, сказав что-нибудь вроде: «Если вы видели одну картину Сезанна – вы видели их все».

Для Дики признание чего-либо искусством от начала и до конца зависит от тех, кто занимает особую институциональную позицию. Данто же считает, что для этого требуется не только агент, получивший от мира искусства лицензию на присвоение художественного статуса. По мнению Данто, для того чтобы превратить объекты в художественные произведения, нужны теории

искусства. Иначе говоря, никакой объект не займет в искусстве своего места, если он не воспринимается как соответствующий теории. И никакому агенту не удастся присвоить чему-либо художественный статус, если он не разработает теорию о назначении, сущности или природе искусства, – теорию, согласно которой он сможет отнести рассматриваемый объект к объектам, уже признанным художественными. Таким образом, в предлагаемом Дики варианте институциональной теории банка супа становится искусством, когда известный художник выставляет ее на продажу именно в этом качестве, когда куратор показывает ее в музее и т. п. А в варианте Данто художнику или куратору придется приложить больше усилий: помимо размещения банки супа в музее или на рынке художественных ценностей, Данто требует, чтобы агент мира искусства присоединил к ней теорию – например, теорию, предполагающую, что некоторые черты, присущие как этой банке, так и натюрморту Сезанна, являются эстетически ценными свойствами¹.

¹ Дики время от времени утверждает, что институциональный взгляд на искусство у Данто не получил развития (см.: *Dickie G. Art and the Aesthetic: an Institutional Analysis. Ithaca and London, 1974. P. 29*). Но в своей последней статье «Преображение банальности» (“*Transfiguration of the Commonplace*”) (*The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1974. № 33. P. 138–148*) Данто снова предлагает точку зрения, согласно которой объекты квалифицируются как искусство только относительно определенных историко-художественных предпосылок, которые ставят художественное (*arthood*) в зависимость от способов рассмотрения объекта представителями Мира искусства: интересно, что эти последние воспринимают некоторые объекты скорее как подражание реальным вещам, чем как реальные вещи. Согласно Данто, культура обладает понятием искусства только в том случае, если в ней сформировано понятие о реальности, допускающее, что некоторые объекты могут восприниматься как от нее (реальности) дистанцированные. Способность воспринимать объекты как «дистанцированные от реальности» до некоторой степени конвенциональна или институциональна. Данто уподобляет различие между «дистанцированным от реальности» и тем, что «являет собой иллюзию реальности», различию между мужчиной, выдающим себя за женщину, и трансвеститом. Заметим, что выдающий

Поэтому мир искусства Дики представляется населенным, главным образом, агентами, тогда как мир искусства Данто – теориями об искусстве. Агенты в мире искусства Данто, судя по всему, играют второстепенную роль: они существуют лишь для того, чтобы устанавливая отношения между художественными объектами и придумывать теории, эти отношения объясняющие. Поскольку конструирование художественных теорий, в принципе, должно быть как-то ограничено свойствами объектов, соотношением которых их относят к определенной категории, то активность агентов мира искусства Данто можно ограничить, по крайней мере, теми объектами, с которыми они рассчитывают иметь дело. А так как Дики, напротив, целиком связывает приобретение эстетического статуса с ничем неограниченными решениями институционально закрепленных агентов, то совершенно логично, что его мир искусства является приоритетным по отношению к художественным объектам. Иными словами, для Дики мир искусства как институт поистине всемогущ в определении того, что есть искусство. По этой причине уместно будет сначала исследовать карту мира искусства Дики.

себя за женщину получает этот статус, потому что его воспринимают как человека, который переоделся в женскую одежду, чтобы развлечь окружающих (ему могут присвоить этот статус, даже если окажется, что он развлекает самого себя, поскольку, кроме прочего, он еще и транссвестит). Здесь все зависит от институционального контекста. Юноши, исполнявшие женские роли в елизаветинском театре, не имели статуса актеров, выдающих себя за женщин, поскольку то, чем они занимались в контексте своей институции или меценатства, их поддерживающего, ценилось не столько за подражание женщинам, сколько за декламацию от имени Офелии или Джульетты.

Таким образом, очевидно, что, по мнению Данто, объект воспринимается или оценивается посредством присвоения ему статуса искусства; и именно существование определенных институтов или практик, образующих Мир искусства, определяет порядок восприятия и оценки объектов для присвоения им статуса искусства. Позицию Данто нельзя назвать плохо разработанной, это достаточно сложная, хотя, возможно, и незавершенная институциональная концепция.

Согласно Дики, свидетельствовать о присвоении художественного статуса могут такие события, как демонстрация картины в галерее или постановка пьесы в театре, то есть презентация объекта для оценки. Дики не устает повторять, что хотя и нельзя ошибиться, присваивая статус искусства, но можно ошибиться, присвоив его:

Присваивая объекту статус искусства, человек берет на себя определенную ответственность за этот объект в его новом качестве; представление кандидата для оценки всегда сталкивается с опасностью его непризнания и потери авторитета лицом, присвоившим этот статус. Создать произведение искусства можно и из свиного уха, но от этого оно едва ли станет шелковым кошельком.

Основная проблема этого подхода в том, что приписывать объектам качество художественных оказывается слишком легко. По мнению Дики, каждый, кто занимает соответствующее институциональное положение, может приклеить этикетку «искусство» к любому явлению. По-видимому, Дики считает, что художественный статус присваивается примерно так же, как родители дают имя своему ребенку. В большинстве обществ любой, кто исполняет институциональную роль родителя, вправе дать ребенку какое угодно имя. При этом имя не может быть дано «по ошибке», хотя смущение и насмешки окружающих порой показывают, что родители действительно совершили ошибку, выбрав такое, а не иное имя¹.

¹ Тезис Дики был подвергнут резкой критике Тэдом Коэном в статье «Возможность искусства: замечания к предложению Дики» (*Kohen T. The Possibility of Art: Remarks on a Proposal by Dickie. The Philosophical Review. 1973. LXXXII. P. 69–92*). Коэн истолковывает «акт присвоения статуса кандидата для оценки» как «иллюкцию». Он критикует позицию Дики, исходя из того, что акт присвоения художественного статуса совсем не похож на акт обещания (*act of promising*). Но Коэн, вероятно, упускает из виду тот момент, что существуют иллюкции помимо обещания, и поэтому не замечает, что акт присвоения художественного

Дики, очевидно, думает, что объекты могут стать художественными, пройдя процедуру, похожую на обряд крещения. Однако эта аналогия несостоятельна, поскольку момент наречения какого-то объекта явлением искусства совсем не похож на присвоение кому-либо собственного имени. Собственные имена выполняют функцию указательных местоимений, позволяя нам различать тех или иных индивидуумов и обращаться к ним. Нельзя сказать, что собаке больше подходит имя Ровер, а не Фидо, хотя некоторое неудобство и может возникнуть, когда, например, в одном месте присутствуют разные собаки с кличкой Ровер.

С другой стороны, называние чего-либо явлением искусства должно скорее классифицировать, чем индивидуализировать. Индивидуализация обеспечивается именем или названием художественного объекта, но вовсе не классифицирующим термином «искусство». Очевидно, что классификация объединяет вещи в один вид и отличает их от вещей других видов не по индивидуальным особенностям, а скорее с точки зрения их принадлежности к группе. Сортировка вещей по классам и группам была бы бесполезной, если бы всем в равной степени была гарантирована принадлежность к этому классу.

Из рассуждений Дики трудно понять, что помешало бы чрезмерно энергичному присваивателю статуса (*status-conferrer*) приклеить ярлык «искусство» на каждый артефакт в мире. В этом случае определение чего-либо как искусства, по существу, не было бы определением. Присвоение статуса искусства перестало бы выполнять свою функцию и институт просто развалился бы. Можно было ожидать, что Дики, настаивающий на институциональной природе мира искусства, примет во внимание, что институты, хотя бы отчасти, конституируются определенными правилами, но, кажется, он до сих пор этого не сделал¹.

статуса у Дики больше похож на акт наречения (*christening*) и, таким образом, не может быть отвергнут как иллюкутивный, поскольку он не аналогичен иллюкутивному акту обещания.

¹ Моя позиция в данном случае отличается от критического аргумента, высказанного по поводу позиции Дики Мелвином Рейдером (*The*

В любом случае, большинство из нас согласится с тем, что существуют такие артефакты, которые не являются искусством, и неважно, что кто-то мог бы высказать о них обратное мнение. Я уверена, что эта позиция возникает благодаря нашей привычке использовать слово «искусство» как классификационный термин. Ручка, которой я пишу, бумага, на которой я пишу, не являются искусством, хотя в каком-то другом мире, где классификации подлежат иные объекты, они, возможно, и были бы искусством. Но я сомневаюсь, что в этом мире, где мои бумага и ручка вынуждены соперничать с «Герникой» и «Королем Лиром», кто-то согласится признать за этими объектами один и тот же эстетический статус на том лишь основании, что некое лицо (какое бы институциональное положение оно ни занимало) оценивает их именно таким образом.

Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1974. XXXL. P. 423–424). Рейдер использует аргумент, взятый из платоновского «Евтифрона»: определения должны говорить нам о том, чем является та или иная вещь, а не о том, что кто-то с нею делает. Этот аргумент исходит из того, что действия людей по отношению к объектам лишены основания до тех пор, пока они не начинают отвечать внутренней природе объектов. Поэтому то, что люди делают с объектами, должно скорее создавать предпосылки для определений, а не сами определения. Этот аргумент всегда поражал меня как пример логического круга, поскольку он, похоже, допускает, что действия агентов по отношению к объектам должны основываться на их (объектов) внутренней природе, и это допущение – как раз тот самый аргумент, который предназначен для вывода. По-моему, следует говорить о том, что действия по присвоению статуса должны каким-то образом регулироваться, а не о том, что регулирование или упорядочивание должны основываться на внутренней природе объектов, которым присваивается статус. Это оставляет место для принятия в качестве дефиниций «внешних наименований», которые отвергаются Рейдером (в последнее время я склоняюсь к отказу от предложенного им неэффективного различения внутренних и внешних определений). Чего я не принимаю, так это мнение Дики о том, что именно положение агента в мире искусства дает ему возможность присваивать чему-либо художественный статус.

Дики в ответ на мои слова о том, что ручка не является искусством, сказал бы, возможно, что я использую слово «искусство» скорее в оценочном, чем в классификационном смысле. Но эти смыслы, при всем их отличии друг от друга, неразрывно связаны в <обыденном> словоупотреблении. Во всяком случае, когда границы Мира искусства кем-то расширяются или сужаются, как правило, создается новая теория эстетической ценности. Поэтому «искусство» в оценочном смысле служит основанием для употребления того же термина в смысле классификационном. Другими словами, когда мы обнаруживаем в себе желание классифицировать новые объекты как «искусство», мы обосновываем употребление слова «искусство» тем, что в согласии с недавно выдвинутой теорией объект, как бы странно он ни выглядел, можно рассматривать как имеющий эстетическую ценность, и, следовательно, называть «искусством». Именно таким путем получают признание новые художественные школы, стили или их отдельные представители.

Если указанные значения слова «искусство» действительно несопоставимы, то возражение против некоторого свойства <объекта> как критерия «искусства» в классификационном смысле будет отличаться от возражения против использования «оценочного» критерия. Впрочем, независимо от того, предлагаются ли такие критерии, как, например, «искреннее выражение», «значимая форма», «способность доставлять удовольствие» в качестве классификационных или оценочных, аргументы против них обычно высказываются одни и те же.

Наконец, можно заметить, что даже такой тривиальный и не противоречащий целям классификации критерий, как артефактность (*artifactuality*), тесно связан с таким оценочным критерием, как мастерство. И хотя Дики мог бы сказать, что все это (в рамках обыденного словоупотребления) свидетельствует лишь о путанице между классификацией и оценкой, следует отметить, что эта так называемая путаница освящена веками и представляет собой институционализованный аспект Мира искусства.

Теория Данто гораздо сложнее и тоньше теории Дики. Как мы видели, Дики настаивает на том, что предмет его размышлений – институциональное основание понятия «искусство» в классификационном смысле. Однако его подход не в состоянии обеспечить детального и правдоподобного описания классификационной процедуры. Что же касается Данто, то его теория посвящена именно этой процедуре – описанию процесса классификации объектов искусства.

Согласно Данто, «искусство – это скорее аскриптивный, чем дескриптивный термин». Под «аскриптивным» он понимает

свойство предикатов, когда они прилагаются к объектам в свете определенных конвенций и применяются не столько на основании необходимых и достаточных условий, сколько на основании условий заведомо невыполнимых.

Данто приводит два примера релевантных условий такого рода: когда объект – подделка, и когда он не создан кем-то, причастным к искусству. Эти условия сводятся к одному принципиальному моменту. Они выполняют функцию отбора предполагаемых объектов искусства для обеспечения их релевантной трактовки с точки зрения некоей теории, которая, согласно Данто, выступает характерным институциональным отображением Мира искусства.

В тот момент, когда что-либо рассматривается как произведение искусства, оно становится предметом *интерпретации*. Именно ей оно обязано существованием в качестве произведения. Когда же его стремление быть искусством не удовлетворяется, оно теряет интерпретацию и становится просто вещью. Интерпретация – в некотором смысле функция художественного контекста произведения: она всегда подразумевает что-то иное <по отношению к объекту как таковому>, связанное с местом произведения в истории искусства, с его предшественниками и т. п. Наконец, становясь художествен-

ным произведением, объект приобретает структуру, которую другой объект, фотографически похожий на него, не сможет удержать, если останется просто реальной вещью. Искусство существует в атмосфере интерпретаций, а произведение искусства оказывается средством интерпретации.

Таким образом, никто – кем бы он ни был – не может превратить объект в явление искусства, просто задумав это сделать. Должна быть найдена релевантная теория, что невозможно без соответствующего контекста.

Не все в какое угодно время может быть художественным произведением: мир искусства должен быть к этому готов.

Так, по мнению Данто, галстуки, которые Пикассо (чисто гипотетически) покрасит в синий цвет, можно считать произведением искусства, в то время как такие же галстуки, точно так же раскрашенные Сезанном – нельзя.

Причина одна: для раскрашенного галстука в мире искусства сезанновского периода не нашлось бы места.

Очевидно, в современном Мире искусства для раскрашенных галстуков есть место, а в сезанновском – нет, потому что, вероятнее всего, именно Пикассо, но никак не Сезанн, мог бы использовать раскрашенные галстуки для каких-то <концептуально значимых> заявлений. По Данто, интерпретация формулировок художественной теории отчасти напоминает использование неформальной семантики:

Пространство между искусством и действительностью похоже на пространство между действительностью и языком, потому что искусство и *есть* язык – в том смысле, что художественное произведение, по меньшей мере, что-то нам говорит, и, следовательно, предпола-

гает существование группы говорящих и интерпретирующих, которые формируют представление о том, что это значит – интерпретировать объект. Искусства не существует без тех, кто говорит на языке мира искусства.

Иными словами, мы начинаем воспринимать объект как принадлежащий искусству примерно таким же образом, как различаем слово в звуке или надписи. Если бы слово “groovy” случайно затесалось в рукопись Сэмюэля Джонсона и было бы прочитано не просто как иной вариант написания “gravy”, а в терминах, принятых в языке XX в., оно, скорее всего, породило бы странные и неправдоподобные гипотезы. Столь же неуместной оказалась бы и трактовка галстука, раскрашенного Сезанном, будь она произведена в специфических категориях нашего столетия (когда в запачканном краской галстуке можно усмотреть не просто предмет одежды неряшливого художника).

Нет необходимости напоминать о хорошо известных спорах по поводу семантической трактовки искусства. Подчеркнуть стоит лишь неформальность семантики, принятой в Мире искусства Данто. Насколько я понимаю, придать значение чему-либо в мире искусства значит предложить теоретическое рассуждение, отвечающее двум условиям.

Во-первых, поскольку наделение значением – это формулирование правил (каким бы нестрогим оно ни было), и поскольку правила, чтобы быть действенными, должны применяться более чем к одному объекту, то формулировки художественных теорий тоже должны быть применимы более чем к одному объекту. Поэтому высказанное в ранней статье Данто «Мир искусства» мнение о том, что теории расширяют границы мира искусства, когда соотносят новые и порою странные объекты с общепризнанными художественными явлениями, может быть дополнено предположением более поздней работы (“Artworks and Real Things” / «Произведения искусства и реальные вещи») о функционировании теорий в качестве ориентиров для понимания искусства.

Во-вторых, поскольку художественные теории служат такими ориентирами и предназначены для схватывания смысла ис-

искусства, то они должны трактовать художественные объекты как наделенные значениями, при этом показывая, что их творцы создают свои произведения именно для того, чтобы эти значения передать. Таким образом, теория, которая ограничивается описанием формальных свойств объектов, недействительна; чтобы соответствовать ожиданиям Данто, она должна заниматься выявлением связей между формой и значением.

Теперь перед нами вопрос: достаточно ли этих условий, чтобы отличить приемлемые <для данного ряда объектов> художественные теории от неприемлемых? Если их недостаточно, то даже при выполнении этих условий будет все еще слишком легко превращать объекты в искусство. Все, что потребуется для этого – покладистый теоретик, владеющий соответствующим языком.

Прежде всего, очевидно, что все объекты являются *prima facie* (на первый взгляд) кандидатами для таких трансформаций, поскольку все объекты, еще не ставшие искусством, будут, конечно же, иметь определенное сходство с объектами, уже признанными в мире искусства. К примеру, «Коробка Брилло» Уорхола уже обладает статусом общепризнанного художественного объекта. А у нее – полное сходство с коробкой Брилло на моей кухне. Я могла бы предложить теорию, в которой такие объекты были бы охарактеризованы так: «потрясающее решение метафизических проблем, поднятых кубизмом», или так: «проницательный комментарий к современной дилемме; смелая окраска и строгая форма содержат намек на то, что в Средоточии Бытия скрыта обычная мельница».

В ответ на ожидаемое возражение, что «Коробка Брилло» Уорхола может быть истолкована как концептуальное заявление художника, а просто коробка Брилло не является ничьим заявлением, я могу сказать, что это – узкий и близорукий взгляд на ту часть рассуждений Данто, где он говорит о субъектах, способных к заявлениям такого рода, и о том, как они возможны. Я не вижу оснований полагать, что производитель коробок Брилло менее склонен к заявлениям, чем Энди Уорхол. Никто не удивится, если

он, человек, явно превосходящий Уорхола в сдержанности, решит сделать свое заявление анонимным способом – посредством станков, штампующих коробки. Для того, чтобы представить меру настойчивости его деклараций, достаточно видеть, с какой энергией он наводняет этими коробками мир.

Дело не в этом. Моей коробке Брилло мешает быть искусством не только моя несостоятельность в качестве теоретика. Подозрительно и то, что моя теория предназначена именно для присвоения коробке – типично нехудожественному объекту – статуса произведения искусства. В этом, бесспорно, слабое место и моей теории, и, в целом, подхода Данто. Поскольку теория имеет своей целью превращение типично нехудожественных объектов в искусство, она, как мне кажется, не отвечает одному важному критерию оценки художественных теорий, а именно: включают ли они в искусство такие объекты, которые мы считаем образцово художественными, и исключают ли из него то, что не имеет с искусством ничего общего.

Так, например, обычный повод для критики теории искусства Толстого – включение им в парадигму художественных объектов таких пограничных явлений, как народные сказки и, в то же время, исключение из нее «Короля Лира» и бетховенских симфоний. В подобных случаях, когда теория создается для радикального пересмотра общепринятой классификации художественных и нехудожественных объектов, проигрывает скорее теория, чем классификация. Теория Толстого неубедительна, потому что никакая теория сама по себе не может превратить не-искусство в искусство. Все, что она может – это привлечь наше внимание к таким особенностям объекта, которые позволяют скорее вообразить его явлением искусства, чем назвать таковым.

Но если моя теория коробки Брилло кажется настолько расплывчатой, что нарушает параметры тщательно отобранных контрпримеров, можно рассмотреть теорию, которую Данто явно одобряет:

Мне известен предмет, неотличимый от обычного консервного ножа, который, тем не менее, *является* про-

изведением искусства. Суровость его короткого, зловещего, грубого лезвия, олицетворяющего агрессивность и мужественность, формально и символически контрастирует с легкомысленно закрученной спиралью, которая вьется свободно (хотя и вокруг неподвижной, поработавшей ее оси!) и олицетворяет чистую, беззащитную женственность. Два мотива переплетаются в единой, исполненной силы композиции, которая отнюдь не теряет в универсальности и многозначности из-за своего размера и обыкновенности материала.

Данто понимает, что существование мира искусства зависит от наличия границы между искусством и тем, что он называет реальными объектами. Однако это довольно странная граница: ее нет на карте. Должна признаться, что мне трудно сохранять спокойствие, когда я сталкиваюсь с неопределенностью инструкций Данто по очерчиванию границ Мира искусства.

Очевидно, что из двух одинаковых объектов – консервный нож и произведение искусства, – которые интерпретируются в философской критике Данто и к которым цитируемая выше художественная теория кажется равно применимой, один объект может быть искусством, а другой – нет, поскольку теория на самом деле применима к одному, а не к другому. Но на каком основании теория применяется к одному из двух одинаковых объектов, а к другому не применяется? По-видимому, дело не в том, что они отличаются по происхождению. Если бы это имело значение, ссылка на историю объектов была бы включена в положения теории. В этом случае теория не являлась бы равно применимой к обоим объектам, их следовало бы различать по заранее оговоренным критериям. Но подобный ход не может оправдать Данто, ибо он настаивает на том, что два объекта в его примере совершенно одинаковы, и к тому же его теория ничего не говорит об их происхождении. Более того, и многие известные художественные теории, которые, в конструкции Данто, вполне эффективно используются для расширения границ мира искусства, не включают вопрос о происхождении в свои формулировки. В той мере, в ка-

кой ссылка на происхождение необходима для художественных теорий в мире искусства Данто, его собственная концепция мира искусства оказывается скорее одной из многих соревнующихся между собой теорий нашего реального мира искусства, нежели метатеорией, каковой она претендует быть.

Здесь надо напомнить, что независимо от роли, отведенной теориям в определении того, что следует считать искусством, они не настолько сильны, чтобы устоять перед упреками в произвольности. Когда становится ясно, что некая известная теория прилагается к новому объекту, то либо этот объект получает статус искусства, либо теория впадает в немилость. Последователь Данто, настаивающий на том, что консервные ножи – это просто консервные ножи, а объекты, неотличимые от них, это искусство, похож скорее на персонажа сатирической фантазии вроде «Едгина», чем на обитателя реалистически описанного Мира искусства.

И Дики, и Данто рассматривают приобретение статуса искусства как процесс почти или абсолютно произвольный. Мир искусства при этом может дойти до анархического состояния, которое, согласимся, едва способствует процветанию институтов. Поэтому версия институциональной теории искусства Дики и Данто, которую они превратили в институт современной эстетики, таит в себе семена собственной деструкции. Наша экскурсия в мир искусства завершилась в Едгине.

Я сказала, что попытки сформулировать институциональное определение искусства ведут в никуда. Я описывала институциональную теорию искусства как позицию, в которой все, что угодно, независимо от материальных свойств, признается искусством в том случае, если проходит соответствующие институционализованные процедуры. Суть дела, таким образом, заключается в попытке теоретиков-институционалистов провести в жизнь либеральную и толерантную оценку искусства, согласно которой все, от консервных ножей и деталей сантехники до ранений, наносимых художником самому себе (настоящих или разыгранных с целью произвести шоковое впечатление), имеет одинаковые шансы именоваться искусством. Нынешняя популярность этой

тенденции, которую можно назвать универсальной эстетической терпимостью, расширяет круг сторонников Институциональной теории искусства.

Что, возможно, является наиболее сильной стороной институционалистов и что может побудить нас к серьезному исследованию их взглядов, так это совпадение их позиций, противоположных позициям традиционной эстетики, с тем, что многие считают одним из наиболее поразительных феноменов современного искусства. Очевиден тот факт, что объекты, некогда с полным основанием не считавшиеся искусством, теперь вполне легитимно в искусство включаются, не испытав при этом сколько-нибудь заметных изменений.

У Данто и Дики есть множество вариаций на тему дюшановского «Фонтана» – этой Золушки сантехнического мира. Дики, похоже, считает, что объект может трансформироваться из не-искусства в искусство, не претерпевая никаких внутренних перемен. Он вдохновлен таким примером:

“High Energy Bar” (Высококалорийный батончик) Вальтера де Марии, представляющий собой брусок нержавеющей стали, сопровождается сертификатом, где указано название работы и заявлено, что брусок является произведением искусства только при наличии сертификата. Этот забавный пример, видимо, должен свидетельствовать о значимости акта именованя произведения искусства.

Другими словами, Дики уверен, что брусок нержавеющей стали становится художественным объектом, несмотря на то что обычно его никто таковым не считает.

Данто тоже посвящает целые страницы рассуждениям о превращении нехудожественных объектов в искусство. Он придумывает такую ситуацию: четыре галстука единообразно выкрашены в синий цвет: один – ребенком, второй – тем, кто подделывает расписные галстуки; третий – Пикассо и четвертый – Сезанном. Данто подчеркивает, что все четыре галстука одинаковы, и при

этом утверждает, что только галстук Пикассо будет оцениваться как произведение искусства. Что здесь интригует, так это некое эхо правдоподобия. Странные вещи творятся, странные объекты провозглашаются художественными. Начинает казаться, что мы слишком поспешили объявить выдумку Данто чистой фантазией. Как я понимаю, Данто хочет, чтобы мы обратили внимание именно на этот момент.

Вообразив эту ситуацию и подчеркнув, что мы не сможем почувствовать себя комфортно, если категорически исключим из искусства повседневные объекты, Данто побуждает нас объяснить, почему такие объекты воспринимаются как художественные. И когда оказывается, что объяснения мы не находим, Данто сам готов его дать:

...Мир искусства эпохи Пикассо был подготовлен к получению галстука из его рук, ибо к тому времени он уже сделал шимпанзе из игрушки, быка – из велосипедного сидения, козу – из корзины, Венеру – из зажигалки. Почему бы не сделать и *галстук из галстука*? Для него имелось место не только в мире искусства, но и на теле художника, тогда как для точно такого же объекта, созданного Сезанном, места бы не нашлось.

Таким образом, тезис о том, что объекты, которые не являются искусством в рамках одного исторического периода, становятся им в другое время, – этот тезис прокладывает путь институциональной теории искусства. И даже если в этой теории найдется какой-то изъян, трудно объяснить, как мы примем современную историю искусства (а именно она и порождает институционализм в эстетике), не считаясь с тем, что вопрос о принадлежности к искусству всецело зависит от институциональных контекстов.

Рассмотрим еще раз тезис о трансформации объектов. Первый вопрос, который здесь должен быть задан: правда ли, что один и тот же объект может поменять свой нехудожественный статус на художественный? Действительно ли это тот случай, когда нечто, что не является искусством (и не именуется таковым по ошибке),

становится искусством? Дики и Данто полагают, что это именно такие случаи, и что они должны быть учтены любым адекватным определением искусства.

Такие объекты, как «Фонтан» Дюшана, “High Energy Bar” де Марии и придуманный Данто «Галстук» Пикассо кажутся заслуживающими внимания, потому что признание их художественного статуса обычно идет рука об руку с подозрением, что они все же не имеют отношения к искусству. В то время как Дики и Данто видят в них объекты, поменявшие статус и перешедшие из не-искусства в искусство, Тэд Коэн, критик концепции Дики, в упомянутой выше статье «Возможность искусства: замечания к предложению Дики» утверждает, что объекты, о которых идет речь, в действительности не представляют интереса ни для какой теории искусства. Они выступают скорее пограничными, нежели «чистыми» художественными объектами. А будучи пограничными, они не могут быть приняты всерьез теми, кто формулирует теории искусства. В самом деле, теоретики, которые перемещают эти объекты из пограничной области в сферу искусства как такового (Данто и Дики, например), демонстрируют этим свое непонимание искусства:

Ошибка Дики – в предположении, что «Фонтан» Дюшана имеет какое-то отношение к тому, что Дики называет оценкой. В определении Дики меня отталкивает его слишком очевидная применимость к «Фонтану». Никакое определение не должно быть столь откровенно адаптированным к этой вещи <...> «Фонтан» Дюшана – трудный случай, и труден он тем, что требует от нас определенного компромисса, но, похоже, из двух корректировок, какие можно было бы внести, не подходит ни одна. Первая – отказаться от определения искусства, имея в виду, что «Фонтан», по сути, есть иллюстрация неудачи любого определения. Вторая – сформулировать такое определение, которое одинаково подходило бы и к «Фонтану», и к какой-нибудь «Обнаженной». Возможно, наиболее выигрышная сторона позиции Дики – это скрытое в ней предположение, как избежать выбора. Вместо

любого из двух вариантов компромисса мы, как я думаю, должны отказаться от принуждения *решить*, включать «Фонтан» в состав искусства или нет...

Как узнать, что объект – скорее пограничное, чем «чистое» явление искусства? Коэн, судя по всему, считает, что объект, провоцирующий кризис в вопросе принадлежности к искусству и создающий некоторое концептуальное напряжение, должен быть пограничным. «Фонтан» побуждает нас задуматься, искусство ли это, а «Обнаженная» – нет. Для Коэна этого достаточно, чтобы назвать «Фонтан» пограничным случаем. Но если так, то и такие объекты, как живопись импрессионистов и «Улисс» Джойса должны быть пограничными, потому что их принадлежность к искусству некогда тоже вызывала концептуальные затруднения. Мы, однако же, видим в них «чистые» образцы художественного творчества. И хотя они, подобно «Фонтану» и “High Energy Bar”, вызывали вопросы, прямо связанные с их статусом, их, кажется, никто не ссылал на окраину Мира искусства.

Более того, когда объект называют пограничным, это и *есть* решение его судьбы. Стоит лишь признать его пограничность, и он перестает доставлять беспокойство. Есть немало объектов, которые находятся где-то между просто искусством и тем, что как бы не дотягивает до этого статуса. Если нас спросят, является ли искусством картинка в рекламе “White Rock” или популярная песенка “Rock Around the Clock”, мы, скорее всего, ответим, что мы не уверены, что нам все равно. Таково будет наше *решение* о статусе этих объектов. Мы избегаем требования включать или не включать эти объекты в искусство, оставляя их в состоянии понятийной неопределенности. Рекламные ролики и популярные мелодии не вызывают концептуального кризиса. Что же касается «Фонтана» и “High Energy Bar”, то они, напротив, настойчиво привлекают наше внимание к вопросу о том, что мы понимаем под «искусством».

Наконец, если мы принимаем у Дики характеристику таких объектов, как «Фонтан» и “High Energy Bar”, то соглашаемся и с тем, что эти «трудные» объекты нельзя трактовать просто как

пограничные. Сантехнический агрегат и стальной брусок – очевидные примеры не-искусства; как говорит Дики, это предметы обихода, превратившиеся в «Фонтан» и “High Energy Bar”. Объяснить, как это превращение позволило им хотя бы придвинуться к границе искусства, по существу, означало бы то же, что и объяснить, как они могли стать образцовыми художественными произведениями.

Хотя Коэну не удалось снять остроту проблемы, поставленной «Фонтаном» и “High Energy Bar”, он, как я полагаю, верно почувствовал некоторый изъян в их трактовке у Дики. Первое, что следует отметить: Дики принимает арт-объект за стальной брусок. Он, кажется, не видит, что “High Energy Bar” – не просто брусок из стали, т. е. не просто предмет, не соотносимый с искусством. Дики описывает “High Energy Bar” как вещь, сопровождаемую сертификатом, в котором заявлено, что брусок выступает произведением искусства только при его (сертификата) наличии. Но сам этот сертификат указывает на то, что он – нечто большее, чем просто документ, приложенный к “High Energy Bar”. Изъятие сертификата разрушило бы художественный статус объекта – так же, как, например, «Мону Лизу» разрушило бы удаление центральной ее части. Объект, который является произведением искусства и называется “High Energy Bar” – это стальной брусок плюс сертификат. Поэтому его нельзя воспринимать как пример нехудожественного объекта, превратившегося в художественный исключительно из-за того, что его так назвали. Неизвестно, приняли бы мы когда-либо стальной брусок с сертификатом как произведение искусства, – ведь до Вальтера де Марии мы не сталкивались с такими объектами.

Подобную трактовку можно было бы дать и «Фонтану», хотя его эквивалентность сертификату “High Energy Bar” установить сложнее. Я думаю, Дики абсолютно прав в своей догадке о том, что как бы ни поступил Дюшан со своей сантехникой, это имело бы решающее значение для превращения «Фонтана» в искусство. Если мы готовы быть настолько либеральными, чтобы считать искусством сантехнические принадлежности, нужно ли оставаться

настолько консервативными, чтобы сводить объекты визуального искусства к цвету, форме и фактуре? В конечном счете именно то, что мы осознаем при созерцании художественного объекта, и определяет эстетическую оценку. Когда мы рассматриваем «Фонтан», то, очевидно, можем воспринимать его не только как обычный писсуар, но и как нечто сделанное Дюшаном. А сделанное Дюшаном выходит далеко за пределы того, что называется производением искусства. Как художник, он создал вокруг «Фонтана» такую атмосферу, благодаря которой ему одновременно и присваивали статус искусства, и отказывали в таковом. Дюшан в равной мере привлек внимание публики, утверждая, что писсуар – это искусство, и своих собратьев-дадаистов, заявляя (к большому их восхищению), что это вовсе не искусство.

Дики замечает, что как раз чего-то подобного и нужно ожидать от дадаиста, что дадаистом художника делают именно такие вещи. Но представителем той или иной школы делает художника только стиль его произведений. И если творческая активность Дюшана дает ему право называться дадаистом, то, значит, саму эту активность надо рассматривать как неотъемлемый элемент его художественного продукта.

По общему признанию, это обстоятельство придает «Фонтану» чрезвычайно сложный характер. «Фонтан» – не просто фарфоровое изделие, каковым его могут посчитать простодушные и непросвещенные зрители. Нельзя сказать, что простодушный действительно оценивает художественный объект, называемый «Фонтаном», потому что оценка «Фонтана» включает в себя признание уместности его названия, и это же, по-видимому, упускает непросвещенный. С другой стороны, тот, кто опознает общеизвестный объект, входящий в состав «Фонтана», но не понимает, в чем суть действий Дюшана, вряд ли сможет отнести к этому объекту как к художественному, подобно тому, как никто из нас не смог бы увидеть произведение искусства в маленьком квадрате холста, оторванном от щеки «Моны Лизы». В отличие от Дики, я полагаю, что действия, предпринятые Дюшаном, важны не потому, что это некий жест, обращающий писсуар в искусство, а ско-

рее потому, что эти действия плюс писсуар образуют целостный художественный объект, называемый «Фонтаном». Отсюда ясно, что «Фонтан» может стать объектом, находящимся, скажем, на границе между перформансом и скульптурой, но вовсе не между искусством и не-искусством. Кроме того, если объект, именуемый «Фонтаном», представляет собой нечто большее, чем просто сантехническое устройство, то он опять же не будет примером нехудожественного объекта, который становится искусством только потому, что его таковым назвали.

Бесспорно, некоторым покажется сомнительной мысль о том, что в состав эстетических объектов могут входить элементы, которые непосредственным образом не присутствуют и не воспринимаются. Поскольку этот тезис не может быть подробно обоснован в настоящей статье, я ограничусь только одним примером.

В статье «Преднамеренная ошибка» (“Intentional Fallacy”) Уимсэйт и Бердсли утверждают, что

...когда Пруфрок спрашивает: «Да так ли нужно мне <...> Рукою в мячик втиснуть шар земной»¹, добрую половину своей горестной иронии его слова берут из впечатляющих строк стихотворения Марвелла «К жеманной возлюбленной» (“To His Coy Mistress”).

Другими словами, восприятие печали и иронии, которые, несомненно, являются неотъемлемыми элементами эстетического объекта, именуемого «Песней любви Дж. Альфреда Пруфрока», оказываются, кроме прочего, и восприятием контраста между строками стихотворений Элиота и Марвелла. Но восприятие контраста между двумя предметами требует осознанного различения этих предметов. Если стихотворение Элиота немедленно приводит на память стихи Марвелла, почему нельзя рассматривать строки из Марвелла как составную часть «Песни о любви Дж. Альфреда Пруфрока», взятой здесь в качестве объекта эстетического переживания?

¹ Пер. А. Сергеева. – *Примеч. переводчика.*

Принимая эту точку зрения, мы вправе оспорить предложенную Данто интерпретацию примера с галстуками. Данто настаивает на том, что четыре раскрашенных галстука совершенно одинаковы. И один из них, по его словам, приобретает статус искусства благодаря как бы сопровождающим его теоретико-художественному и художественно-историческому контекстам. Данто говорит: «Мир искусства Пикассо был готов принять из рук Пикассо галстук...». Я думаю, то, что мир искусства Пикассо действительно принял, во многом состояло из чего-то такого, что имеет прямое отношение к «рукам Пикассо». Очевидно, что этот объект не может быть идентичен объекту, включающему в себя то, что имеет отношение к «рукам Сезанна». Таким образом, пример Данто не свидетельствует о превращении одного из двух одинаковых объектов в произведение искусства; стремление к правдоподобию побуждает его описывать эти объекты так, что они совсем не кажутся идентичными.

Помимо слишком узкого взгляда на отдельные стороны приведенных Данто примеров, есть, по крайней мере, еще один момент, который, как я думаю, вводит в заблуждение Дики. Кажется, что оценка художественных объектов, привлекающих его (Дики) внимание, по преимуществу зависит от реципиентов, причастных к миру искусства. Согласно Дики, именно тот, кто обладает полномочиями агента мира искусства, имеет власть наделять художественным статусом такие объекты, как «Фонтан» и “High Energy Bar”.

Данто же выдвигает более взвешенное предположение. Обсуждая пример с галстуками, он говорит:

По крайней мере, часть того, что представлено в заявлении Пикассо, касается искусства, а во время Сезанна искусство еще не было развито настолько, чтобы подобное заявление было понятным; и упомянутый выше ребенок не может в достаточной мере освоить историю и теорию искусства, чтобы сделать заявление, а, тем более, *такое* заявление – в форме окрашенного галстука... И хотя галстук, окрашенный вручную, это вполне

реальный объект, от реальности произведение Пикассо отделено, так как это все-таки заявление, манифест, касающийся отчасти реальности, отчасти – искусства, и в достаточной мере убедительный, чтобы предъявлять права на мир искусства. Оно появляется в такой исторический период, когда осознание различия между реальностью и искусством становится частью того, что создает различие между искусством и реальностью.

Анализ «Галстука» у Данто похож на описание «Фонтана» и “High Energy Bar” в двойном отношении: во-первых, эти объекты вызывают трудности с определением их художественного статуса, и, во-вторых, они, так или иначе, свидетельствуют о самом искусстве.

Это беспокоит Данто. Он, видимо, подозревает, что кризис определения возможен именно в силу того, что эти объекты есть свидетельства об искусстве. В статье «Произведения искусства и реальные вещи» (“Artworks and Real Things”) он подчеркивает, что художественным объектам, отсылающим исключительно к самим себе, угрожает опасность логического и онтологического саморазрушения:

Отношения между действительностью и искусством традиционно были сферой философии, поскольку она занимается анализом отношений между миром и его проявлениями, пространства между этими проявлениями и жизнью. Включив в себя то, что считалось логически от него обособленным, искусство фактически преобразуется в философию. Различие между философией искусства и искусством самим по себе больше не является оправданным, и мы, по странному, поразительному недоразумению, становимся тружениками той сферы, задачей которой всегда считали лишь анализ извне.

Данто относится к этому весьма серьезно и даже повторяет сказанное в статье «Преображение банальности» (“The Transfiguration of the Commonplace”):

Что касается тех, в чем-то пустяковых, произведений, с которых я начал свое размышление, хотелось бы сказать следующее: то, о чем они – это их собственная сущность (aboutness), и их содержание – это понятие искусства. Художники, что в принципе вполне допустимо, могли бы написать такую же статью, назвать ее «Преобразование банальности» и оценить свои усилия как вклад в философию искусства; раньше разделительная линия <между философией и искусством> существовала, но она исчезла. Когда живопись философии, серая на сером, становится частью мира искусства, мир искусства приобретает цвет своей собственной философии и, по определению, взрослеет.

Я склонна думать, что здесь опасения Данто безосновательны. Соприкосновения искусства с концептуальной проблематикой еще не превращают его в философию. В самом деле, мнение о том, что художественные объекты могут быть сфокусированы на вопросах концептуальных и включать их в себя на правах «содержания», – вполне традиционное и вряд ли вызывающее удивление. Рассмотрим следующее высказывание Эрвина Панофского:

В отличие от низшей души, разум свободен, т. е. он может позволить себе или увлечься низменными чувствами и эмоциями, или преодолеть их. Это означает борьбу, и, хотя Ум не принимает ничьей стороны в этой борьбе, он косвенно влияет на нее, поскольку в ней он должен быть светом для разума. Ибо разум может взять верх над притязаниями низменной человеческой природы только посредством открытости высшей просветляющей силе; таким образом, Ум часто вынужден обращать свой взор на неурядицы в нижних сферах, вместо того, чтобы, как ему положено, смотреть вверх, в превосходящую его наднебесную область.

Несомненно, такое описание неоплатонической доктрины может и не быть воспринято как художественная критика, поскольку выходит за рамки контекста. Но возможно, перед нами –

пример художественной критики, и, может быть, даже – искусства, замаскированного под философский комментарий. Позволю себе добавить к приведенному выше отрывку еще два из того же источника – статьи Панофского «Неоплатонизм во Флоренции и Северной Италии»:

То обстоятельство, что Купидон помещен между двумя Венерами, причем, чуть ближе к «земной», или «природной», и что он размешивает воду в фонтане, может служить выражением неоплатонической мысли о том, что любовь, будучи принципом космического «смещения», действует как посредник между небом и землей; а тот факт, что тициановский фонтан – это античная гробница, изначально предназначенная для сохранения тела, а теперь превращенная в весну жизни, не может не подчеркивать идею того, что Фичино называл *vis generandi* (порождающая сила).

Тициану не нужно было объяснять свою «Любовь земную и небесную» примерами из ученой латинской поэзии. Даже не знающие правильного названия («Две Венеры») способны понять эту картину, и скорее ученый, чем «наивный» реципиент найдет ее трудной для интерпретации. Там, где Бандинелли сложен и строго линейен, там Тициан прост и чувственно красочен. Где Бандинелли темен и диалектичен, Тициан – ясен и поэтичен. И где Бандинелли изображает острую и неразрешимую борьбу «Разума и Чувства», Тициан изображает удивительную гармонию между умопостигаемой и зримой красотой. Коротче говоря, в одном случае перед нами неоплатонизм в интерпретации флорентийского маньериста, в другом – в представлении венецианского Высокого Возрождения.

Этот пример говорит сам за себя. Размышления Панофского на философские темы могут быть восприняты как глубоко органичные художественной критике, поскольку ясно, что фокусируя наше внимание на доктрине неоплатоников, он помогает нам понять обсуждаемые произведения искусства, в чем и состоит

главная его задача. Обращение к неоплатонизму неизбежно, когда речь идет об этих произведениях, потому что они имеют непосредственную связь с неоплатонической традицией. Но отсюда не следует, что сами картины Тициана и Бандинелли становятся философией. Надо иметь в виду: есть разница между теми приемами, с помощью которых философы, с одной стороны, и художники – с другой, актуализируют концептуальные проблемы. Философ предлагает анализ или теоретическое размышление. Художник конструирует нечто такое, в чем воплощается или демонстрируется проблематизируемое понятие.

Нетрудно было бы найти примеры того, что можно назвать художественной драматизацией или воплощением концептуальных вопросов. Панофский находит вполне естественным говорить о Бандинелли, который наглядно показывает несовместимость разума и чувственности, и о Тициане, изображающем гармонию умопостигаемого и зримого. О кубизме обычно говорят, что он исследует проблемы, связанные с понятием «физического объекта», который состоит из визуально воспринимаемых (как вещи выглядят) и тактильных (как они ощущаются) элементов. «Царь Эдип» повлиял на наши представления о концептуальных трудностях, порождаемых связанными между собой представлениями о неверном действии, намерении, ответственности и наказании. Бедственное положение Эдипа столь захватывает нас, потому что оно представляет собой не чистый случай, а скорее такой, в котором поразительным образом переплетены самые разные понятия. Трагедия воздействовала бы гораздо слабее, если бы мы были уверены, что Эдип действительно заслужил (либо не заслужил) свою судьбу.

Последний пример проливает свет, по крайней мере, на один из тех способов, с помощью которых художественные объекты привлекают наше внимание к отвлеченным проблемам: объект сам может выступать конструктом, расширяющим применение спорного понятия. Теперь нам нетрудно представить, каким образом вещи де Марии и Дюшана относятся к понятию искусства. Пытаясь воспринять и осмыслить эти вещи – в нерешительности,

в сосредоточенности на том, что позволяет или, напротив, не позволяет называть искусством «Фонтан» и “High Energy Bar”, – мы невольно концентрируемся на понятии искусства как таковом.

Таким образом, Коэн абсолютно прав, отклоняя определения искусства, которые исключали бы концептуальный кризис, вызываемый «Фонтаном» и “High Energy Bar”, однако он выдвигает ошибочное основание для своего вывода. Если корректен предлагаемый анализ этих произведений, то в определении, согласно которому «Фонтан» и “High Energy Bar” идеально подходят для применения термина «искусство», оба произведения утратили бы свою силу. Как объекты, не вызывающие концептуального напряжения, они вряд ли заострили бы наше внимание на понятии искусства.

Кроме того, Данто заблуждается, опасаясь, что концептуальные кризисы, которые провоцируются художественными объектами, свидетельствующими о самом искусстве, выступают симптомами губительного растворения искусства в философии. Исходя из представленной здесь позиции, мы можем быть спокойны перед лицом кризисов, связанных с вопросом о том, какие объекты нужно считать искусством (по крайней мере, когда эти кризисы возникают вокруг объектов, типа «Фонтана» и “High Energy Bar”). По мнению Данто, кризисы случаются из-за того, что объекты не удерживают дистанции между собой и тем, «о чем» они. С моей же точки зрения, создание концептуального кризиса – именно то, что позволяет эстетическим объектам сохранить и эту дистанцию, и прямую соотнесенность с понятием искусства.

Понимая концептуальное напряжение как художественный прием, мы можем несколько рассеять беспокойство, исходящее из того, что искусство, подобно философии, способно обращаться к отвлеченным вопросам. Возможно, найдутся те, кто будет недоволен попытками включения интеллектуальных или понятийных элементов в эстетическую оценку – из опасения, что они придадут искусству холодность, неподвижность, сделают его недостаточно чувственным, неспособным придать нашему впечатлению характерную для эстетического восприятия динамичность. По-

верхностно различая мышление и чувства, мы порой забываем, что даже чувства опосредованы понятиями, точнее, представлением интенциональных объектов чувствования.

Нет ничего удивительного в том, что чисто понятийное напряжение сопровождается напряжением чувственным или эмоциональным. Это последнее может быть выражено в поведении. Для большинства из нас обычная реакция на стальной брусок или сантехническое приспособление – либо воспользоваться, либо, даже не взглянув, пройти мимо. Обычное поведение по отношению к художественным объектам – остановиться и смотреть. Если мы не уверены, является ли та или иная вещь художественным объектом, мы будем не уверены и в том, как нам вести себя с нею. В зависимости от степени знакомства с концептуальной проблематикой осознание переживаемого конфликта может иметь динамическое (не холодное и пассивное), чувственное измерение.

Трудности в применении понятий к неэстетическим ситуациям могут восприниматься как досадные, а в философском контексте – как вызов к их преодолению. Но, несмотря на это, те же трудности порой способствуют эстетической оценке. Если мы не можем следовать простому рецепту, чтобы убедиться, например, в изяществе некоего объекта, то именно это побуждает нас задуматься над тем, как вообще подобные объекты достигают изящества.

Так, слово «печальный» применимо к живописи, поэзии и музыке, но на такие проявления печали мы реагируем иначе, чем когда узнаем, что печален человек. И это само по себе – повод подумать о том, как и почему, наслаждаясь живописью, стихами или музыкой, мы называем их печальными. Этим вопросом можно задаваться не только в рамках философского исследования, но и в том случае, когда мы чисто эстетически оцениваем выражение печали в тех или иных художественных объектах.

Тем не менее, кто-то мог бы возразить, что проявления изящества или печали не так уж часто порождают концептуальное напряжение. Я думаю, это правда, если учесть обычное отсутствие интереса к таким качествам, как изящество. Если бы ху-

дожественный объект был просто изящен, он вызывал бы скорее умеренную похвалу, чем бурные аплодисменты. Но, значит, изящество – не то качество, которое пользуется особой заботой нашей культуры: мы не склонны ни очаровываться объектами, сфокусированными на нем, ни остро переживать концептуальное напряжение, ими вызванное. Я имею в виду, что на наши вкусы могут влиять общекультурные факторы. Наша эстетическая оценка зависит от того, интересуемся ли мы общими проблемами, значимыми для искусства, а это, в свою очередь, может быть обусловлено нашей причастностью к тем или иным институтам, а также культурной средой.

Чего следует остерегаться, так это поворота к такому объяснению художественного вкуса, при котором знание институциональных контекстов включается в институциональную теорию искусства. Поскольку и Дики, и Данто сосредоточены на объектах, расширяющих понятие искусства, они ошибочно принимают объяснительную связь за определяющую. Есть группа людей с легко опознаваемой институциональной принадлежностью; члены этой группы пишут критические статьи, руководят музеями, управляют театрами, оказывают им поддержку, участвуют в деятельности других институтов и в проектах, определяющих пути искусства в нашем обществе. Участие в этих институтах вовлекает их в проблемы, касающиеся применения понятия искусства, и порождает интерес к связанной с этим теоретической проблематике. Этим объясняется склонность представителей этих групп эстетически оценивать объекты, подобные «Фонтану», “High Energy Bar”, выдуманному Данто «Галстуку», и, тем самым, декларировать их причастность к искусству. Поэтому неудивительно, что члены этой группы могут применять термин «искусство» к тем вещам, которые разительно отличаются от привычных, общеизвестных или образцовых художественных произведений. Но тот факт, что члены институциональной группы относят термин «искусство» к необычным объектам, еще не доказывает, что сам этот термин должен быть истолкован со ссылкой на их институцию. Сделать такой вывод – то же самое, что заявить: поскольку полицейские

составляют группу, члены которой чаще всех остальных пользуются термином «криминальный», то содержание этого термина должен определять тот, кто выступает от имени институционально утвержденного «Мира полиции». Совершенно очевидно, что это опасное заблуждение.

Следовательно, нет ни нужды, ни особой причины для того, чтобы говорить о мире искусства, в отношении к которому искусство определяется. Данто, возможно, прав, полагая, что «понимание чего-либо как искусства требует того, что глаз распознать не может», однако поиск нераспознаваемого глазом не должен быть ограничен тесным пространством мира искусства.

Мари Деверо БОЛЬШЕ, ЧЕМ «ВИДИТ ГЛАЗ»¹

Произведения модернистов, таких как Ньюман, Ротко и Кейдж, часто ставят сложные, если вообще разрешимые, проблемы истолкования. Значение отдельных элементов или произведения в целом может полностью ускользнуть от нас при отсутствии косвенной информации. Неподготовленный зритель может спросить, почему полотно Ньюмана «Сияющий (Джорджу)» (“Shining Forth (To George)”) такое большое, почему значительная часть его поверхности осталась незакрашенной, почему края черных полос на нем заостряются именно в этих местах, а не в других?² И в целом: в какой степени оценка картины «Сияющий (Джорджу)» зависит от ответов на эти вопросы?

Влиятельная в 1920-х гг. Группа Блумсбери утверждала, что внимательного просмотра или слушания будет достаточно даже для оценки сложных или спорных произведений. Формалистический императив, выдвинутый Роджером Фраем, Клайвом Беллом и Клементом Гринбергом, говорит нам, что эстетический интерес представляет только «само произведение». Более того, под «самим произведением» они подразумевают просто конфигурацию

¹ Оригинал статьи: *Devereaux M. More than “Meets the Eye” // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1984. Vol. XLII, № 2. P. 159–171.* Перевод подготовлен к публикации Н. Л. Быстровым.

² См. обсуждение этой картины у Дональда Джадда в статье «Барнет Ньюмен» (*Studio International*, 179. 1970. № 919. P. 67–69). Джадд описывает картину Ньюмена 1961 г. «Сияющий (Джорджу)» так: «Она девять с половиной футов в высоту и четырнадцать с половиной футов в длину. Прямоугольник из хлопкового полотна, почти вся поверхность, за исключением двух полос и края третьей, не загрунтована. Чуть левее центра проходит вертикальная черная полоса шириной в три дюйма. Все полосы проходят между верхним и нижним краями... Краски по обе стороны от белой полосы не так много; оба ее края, резко прочерченные, оставляют рваные следы прямо напротив нее. Эти три полосы очерчены очень отчетливо, но ни одну из них не назовешь совершенно ровной и прямой. Это сложная живопись».

формальных элементов, которые видит глаз – линию, массу, форму, свет и тень.

Строго говоря, формализм есть такая позиция, согласно которой именно эти и только эти элементы присущи произведению, и к ним и только к ним должно быть обращено наше внимание. Ни каталог дат и имен, ни цитаты из мифологии или истории, ни просвещенность в области истории искусства, древнего или современного, не приблизят к пониманию сущностных черт произведения искусства. Как утверждает Белл, «я не могу лучше оценить произведение искусства, зная, когда и где оно было создано».

На практике же многие модернистские произведения¹ не поддаются даже пристальному рассматриванию, если реципиент лишен сторонней помощи. Видимо, формалистская теория расходится с обычной практикой. Эта проблема проходит сквозь всю историю. Трудности интерпретации особенно обостряются при подходе к абстрактному искусству, но даже иконописные произведения могут быть непонятны, если нам неизвестны художественные конвенции, как это бывает, например, при контакте с произведениями искусства другой культуры.

Исключительное доверие формалистов к навыкам восприятия можно отнести на счет традиции унифицированной эстетики, унаследованной из восемнадцатого столетия. Эта эстетика включает в себя искусство, но создается по модели познания природы². Традиция, начатая работами Баумгартена и Шефтсбери,

¹ Вслед за Гринбергом под «модернистскими» я понимаю те произведения нашего столетия, в которых «используется характерный для дисциплины метод критики самой дисциплины» (*Greenberg C. Modernist Painting / reprinted in Francis Francina and Charles Harrison, eds., Modern Art and Modernism. N. Y., 1982. P. 5*).

² Ньюмен не разделяет понимания художественного произведения как «естественной» вещи. Дэвид Глэзер пишет, что для Ньюмена картина «была не просто объектом в мире, таким же, как стул, стол, дверь и т. д., – не любым объектом из числа само собой разумеющихся. Картина – это объект, предназначенный для рефлексии и постановки проблем, связанных с познанием мира» (*Glaser D. Transcendence in the Vision of Barnett Newman // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1982. XL, № 4. P. 418*).

утверждает, что оценка искусства и оценка природы подчиняется одним и тем же требованиям. Отсюда следует, что эстетические свойства «Сияющего (Джорджу)» или «Игроков в карты» Сезанна могут быть исчерпаны тем, что есть общего у этих произведений с вершинами гор и сплавным лесоматериалом. Такие свойства являются *воспринимаемыми (перцептуальными)*. Трактовка оценки произведения искусства как отклика на эти свойства моделирует эстетическую реакцию по образу чувственного восприятия. В этом случае удовольствие от искусства принадлежит к разряду таких удовольствий, которые доступны каждому при наличии минимума перцептуального оснащения.

Вероятно, как полагает Юм, нам может потребоваться особая тренировка для повышения чувствительности зрения и слуха, и, по справедливому утверждению Нельсона Гудмена, «различное обычным взглядом» может варьироваться в зависимости от индивидуальности или от особенностей исторического периода. Не важно, понимается ли «простой взгляд» как «то, что доступно мне прямо сейчас, или как то, чему я могу научиться», – различия перцептуального плана должны рассматриваться как лежащие в основе всех эстетических различий. Таким образом, несмотря на всю свою искушенность, Гудмен разделяет с нашим зашедшим в тупик наивным зрителем убеждение в том, что любые эстетически значимые свойства являются, хотя бы в принципе, открытыми для наблюдения¹.

Именно этот тезис Артур Данто намеревается опровергнуть в статье «Преображение банальности». Для Данто оценка искусства и оценка природы заключают в себе неодинаковые требования. Оценка искусства является когнитивной, а не просто перцептуальной. Существует

¹ У Гудмена характеристика эстетической реакции как разновидности чувственного опыта более восприимчива к трудностям различения сенсорной и когнитивной активности, чем рассуждения на эту тему Баумгартена и Шефтсбери. См., например: *Goodman N. Languages of Art*. P. 103–112.

не один, а два порядка эстетической реакции, в зависимости от того, будет ли это реакция на произведение искусства или на простую реальную вещь...

Данто доказывает, что непосредственный чувственный опыт, как бы он ни был адекватен для оценки природы или обычных вещей¹, оказывается неадекватным для оценки искусства. Практика позволит нам проводить все более тонкие различия, как надеется Юм; познание ранее неизвестного даст возможность их обнаружить, как предполагает Гудмен. Однако даже напряженное перцептивное усилие не покажет, какое значение имеют паузы у Кейджа и кромки картин у Ньюмена. Что-то важное о «Сияющем (Джорджу)» может быть упущено, как бы внимательно мы ни вглядывались в его темные линии, размытые края и незакрашенные сегменты. Если Данто прав, то информация, которая нам здесь нужна, перцептивно недостижима.

Настаивая на недостаточности навыков восприятия, Данто утверждает, что оценка искусства требует особых навыков. Для тех, кто ими не обладает – от рождения или от недостатка образования – воздействие искусства в полной мере недоступно.

Хотя другие философы искусства тоже отвергают унифицированную эстетику восемнадцатого века², Данто идет дальше большинства из них в различении нашей реакции на произведения искусства и реакции на не-искусство. В его понимании художественные произведения (как некоторый класс объектов) не совпадают с реальными вещами, даже если они реальны «в

¹ Я не уверена, что модель эстетической реакции, основанной на чувственном восприятии, верно описывает даже нашу оценку неискусства (nonart) (т. е. тех вещей, которые в онтологии Данто располагаются в реальном, а не художественном мире). Однако здесь этот вопрос не может обсуждаться.

² Роберт Макгрегор в статье «Искусство и эстетика» («Art and the Aesthetic») доказывает, что понятие эстетического отношения, фиксирующее наши интуиции в рамках эстетического освоения природы, лишь в очень ограниченной степени может применяться к искусству (Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1974. XXXII. № 4. P. 555).

любом другом смысле». Они – не только часть мира; произведения искусства всегда – о самих себе. Концепция Данто, понимающая произведение как интерпретированную вещь, ведет к принятию особых требований для его оценки. Оценка искусства должна, согласно его анализу, включать в себя два когнитивных условия. Во-первых, мы должны знать, что это произведение искусства действительно есть произведение искусства. Во-вторых, мы должны быть знакомы с историческими истоками этого произведения. Оба условия уводят нас в сторону от «самого произведения». Данто в самом деле считает себя теоретиком, заново вводящим в обиход контекстуальные факторы, против которых выступает формализм:

мнимо разрозненные факторы, свидетельствующие о том, где, когда и кем была сделана вещь.

Мнение, согласно которому оценка произведения искусства как искусства – это комплексный акт, доступный, прежде всего, тем, кто хорошо знаком с историей искусства и творчеством его создателей, может предложить лишь небольшое утешение нашему поставленному в тупик зрителю. Он, возможно, не склонен или попросту неспособен присоединять к непосредственному восприятию «Сияющего (Джорджу)» ни близкое знакомство с представителями мира искусства, ни кропотливое изучение истории, культуры и биографий.

Однако меня больше интересует выдвигаемый Данто аргумент против формалистской эстетики. И хотя в этом аргументе неверно представлено то, что влечет за собой такая эстетика, я хотела бы остановиться на некоторых пунктах возражения Данто по трем причинам. Во-первых, его тезис о когнитивном характере эстетической реакции идет вразрез не только с современными версиями формализма, но также и с подходом к эстетике, возвращающим, по меньшей мере, к Канту. Если Данто прав, утверждая, что такая эстетика неадекватно понимает требования искусства, то многие из нас нуждаются в пересмотре своих критических принципов. Во-вторых, позиция Данто, в общем и целом,

обнаруживает неверное понимание формализма, а потому анализ его возражений позволит представить формалистские принципы более точно. В-третьих, антиформализм Данто исходит из хорошо разработанной философии искусства, которая интересна сама по себе.

Поскольку формалистская доктрина «значащей формы» тесно связана с именем Клайва Белла, я буду чаще всего обращаться именно к его сочинениям. Буду также ссылаться и на работы Фрая и Гринберга. Несомненно, эти три автора отличаются друг от друга как в частности, так и по духу. Тем не менее, освещение точной меры и значимости различий между ними не будет входить в мою задачу; меня интересуют скорее те общие принципы, в которых они солидарны.

Неприятие формализма у Данто опирается на понимание этого направления как одного из вариантов эстетики природы и, опять же, на приведенный выше аргумент, согласно которому никакая эстетика природы адекватно не объяснит, что мы находим заслуживающим внимания или доставляющим удовольствие в искусстве. Таким образом, антиформализм оказывается частью более общей позиции, отвергающей унитарную (unitary) модель эстетической реакции.

Согласно этой модели, в Венере Милосской я нахожу приятными те же свойства, которые приятны мне и в «простых вещах»¹, таких как морские раковины, коробки Брилло и т. п. Некоторые отношения структуры формы и цвета могут определять высокую оценку морских раковин; те же самые отношения будут

¹ В категорию «простых вещей» Данто включает все, что относится к «неискусству», – консервные ножи, скрепки для бумаг, деревья, птичьи трели. Данто не раз именует различие между художественными произведениями и «простыми вещами» «онтологическим», поскольку оно содержит в себе нечто большее, чем просто «логически иной порядок». Я подозреваю, что Данто претендует на переключку с теорией идей Платона – теорией, относящей репрезентации к иному уровню реальности. При этом художественные произведения и другие средства художественного выражения обладают в концепции Данто более высоким онтологическим статусом в сравнении с простыми вещами.

лежать в основе моего удовольствия от Венеры. На этом пути унитарный взгляд может показаться не вызывающим возражений; то, что мы оцениваем в произведении искусства, это, например, приятая форма и блестящая поверхность его материального аналога (counterpart). Данто называет «материальным аналогом» блок мрамора, полотно, краску, бумагу, чернила и т. д., из которых сделано произведение искусства.

Данто возражает против отождествления произведения искусства со своим материальным аналогом, предлагая вообразить группу варваров. Эти гипотетические варвары обладают глубоким чувством прекрасного, но у них нет понятия об искусстве. Данто просит нас представить себе, что эти ценители «прекрасных вещей» заняты разграблением мирового искусства и уничтожают все, кроме тех произведений, которые находят прекрасными. Результат демонстрирует очевидную слабость эстетики природы в применении к искусству. При сохранении некоторых вещей исключительно из-за их яркости или каких-то иных свойств, которые мы ценим в драгоценных камнях, закатах и цветах, большое количество произведений, важных для ценителей искусства, было бы уничтожено, и вероятнее всего, при этом было бы сохранено много всяческой безвкусицы, не обладающей значительной художественно-исторической ценностью.

Вариации Данто на тему теории «мишуры» показывают, что оценка произведения искусства опирается на что-то большее, чем возможность оценивать прекрасные вещи¹. Свойства, превращающие «Банку супа Кэмпбелл» Уорхола в произведение искусства («смелость дизайнера», «промышленная сатира» и т. д.), проявляются только в тот момент, когда она может войти в мир искусства. Это вовсе не свойства обычной банки, поэтому их оценка – скорее *следствие*, чем *причина* знания о том, что эта банка *есть* произведение искусства. Если мы, подобно варварам Данто, сведем

¹ Возражение против истолкования произведений искусства как простых объектов природы равным образом применимо и к их трактовке в качестве обычных артефактов.

произведение к его материальному аналогу, то эти свойства будут утрачены,

ибо тогда произведение оказалось бы тем же, чем является самая обыкновенная вещь – прямоугольником красного холста, комплектом запачканных газет или еще чем-нибудь.

Поскольку же сам художественный объект не сводится к материальному аналогу, эстетическая реакция не может быть сведена к оценке материального аналога.

Смотреть на произведение искусства, не зная, что это произведение искусства, в некоторой степени – то же, что пытаться прочесть текст, еще не научившись читать; а смотреть на него именно как на произведение искусства – то же, что перейти из мира вещей в мир значений.

Я думаю, Данто вполне убедительно показывает, что сколь бы ни был достаточен непосредственный опыт для оценки природы или простых вещей, восприятие произведения искусства *в качестве* такового требует чего-то большего. Независимо от того, согласен кто-либо с этим заключением или нет, он должен сопротивляться исходным установкам Данто и вытекающему из них отказу от формализма как эстетики природы. Еще менее оправданной оказывается параллель между формализмом и варварской эстетикой. Обращусь к этому аргументу.

В статье «Преображение банального» формализм выступает главным противником. Наступление на «чистый эстетический императив» ассоциирует формализм с варварской эстетикой, отвергнутой ранее. Первый способ их объединения – предположить, что формалисты, как и варвары, не обладают внятным понятием об искусстве. Если так, то довод, согласно которому адекватная реакция на искусство исходит из знания о том, что рассматриваемый объект *является* произведением искусства, привел бы к преодолению формализма. Фактически Данто вынужден рассу-

ждать так, как будто созерцание «голой формы» художественного произведения в духе Фрая и Гринберга может быть уравнено с созерцанием произведения искусства без понятия искусства в варварском духе. Для понимания этой аналогии нам следует уяснить, что Фрай, Белл и Гринберг подразумевают под «голой формой» объекта. Имеют ли они в виду принцип, подобный кантовскому: «искусство может определяться только прекрасным ... несмотря на то, что в то же самое время оно обладает видимостью природы?»

Можно подумать и так. Белл пишет:

чтобы оценить произведение искусства, нам не требуется ничего, кроме чувства формы и цвета, а также представления о трехмерном пространстве.

Однако эта теория, как позднее разъясняет Белл, слишком резко противопоставляет восприятие искусства и природы. По его определению, «значащая форма» есть «комбинации линий и цветов, вызывающих эстетическую эмоцию». Но эта эстетическая эмоция *отличается* от эмоции, переживаемой нами при соприкосновении с природными объектами. В силу неспособности их различать мы склонны применять эпитет «прекрасное» как к особому рода эмоции, вызванной произведениями искусства, так и к другой (более ординарной) эмоции, порождаемой объектами в природе. Белл замечает, что все мы называем бабочку или цветок прекрасными; однако использовать тот же термин в отношении произведений искусства, значит, заблуждаться, поскольку он размывает отличие второй реакции от первой.

Испытывает ли кто-нибудь при взгляде на бабочку или цветок то же самое чувство, какое получает от созерцания собора или картины? Конечно, это не то, что я называю эстетической эмоцией, переживаемой многими из нас при соприкосновении с красотой природы. Я допускаю, что кто-то время от времени видит в природе то, что мы видим в искусстве, и испытывает эстетическое

удовольствие, но все же исхожу из того, что, как правило, большинство людей при виде птиц, цветов и бабочек испытывает совершенно иное чувство, нежели от взгляда на картины, вазы, храмы и статуи.

Именно на этом основании Белл, говоря об искусстве, заменяет привычный термин «прекрасное» «значащей формой». Различие в терминах отражает несходство между искусством и жизнью.

Искусство переносит нас из мира человеческой деятельности ... изолирует от человеческих интересов ... поднимает над течением жизни.

У Роджера Фрая в статье «Видение и дизайн» мы находим то же представление об отношении искусства к природе и ту же двойственную модель эстетической реакции.

Я допускаю, что существует красота в природе, что некоторые объекты (иные из них – постоянно, иные – только в возможности) побуждают нас смотреть на них в режиме того интенсивного незаинтересованного созерцания, которое присуще жизни воображения и которое невозможно в актуальной жизни, определяемой необходимостью и требующей действия; но в объектах, созданных для того, чтобы возбуждать эстетическое чувство, мы имеем *дополнительное сознание цели* (курсив мой. – М. Деверо), которое предполагает участие творца ... и этим чувством характеризуется собственно эстетическое суждение.

Подобно Беллу, Фрай много работает над объяснением тех отношений, в которых художественное видение – как то, которое продуцирует произведения искусства, так и то, которое выступает источником удовольствия от них – отличается от видения повседневного.

Формализм не является эстетикой природы – и не только потому, что он настаивает на особом статусе сферы художественного и на своеобразии чувств, вызываемых искусством, но также и потому, что он выдвигает терминологию, не применимую ни к каким иным объектам, кроме произведений искусства. Ориентируя нас на «произведение как таковое», формализм тем самым *подразумевает* понятие искусства, которого, по словам Данто, нет у варваров. Без этого понятия основополагающие представления формализма о художественном опосредовании, изобразительной целостности, объеме, пространстве не имеют никакого смысла. Даже относительно простые понятия «капли» или «края» в контексте искусства означают нечто совершенно отличное от того, чем они могут быть для варваров в мире природы. Близость формализма к первому из когнитивных условий Данто (и к дуальной модели эстетической реакции) показывает, что формализм не есть эстетика природы в том смысле, что «ему недостает понятия искусства».

Аналогия между формализмом и варварской эстетикой может быть поддержана, – правда, уже на иных основаниях. Данто вводит второй аргумент с понятием «изобразительной дислексии» (*pictorial dyslexia*). Варвары, как нам сказано, сводят произведение искусства к его материальному аналогу, к тому способу видения, который Данто сравнивает с «разновидностью изобразительной дислексии», или художественной афазии. Представим себе, предлагает он, какой-то огромный рисунок,

и затем вообразим, что он увиден вами в ситуации некоей изобразительной дислексии – как скопление грязных и жирных пятен, царапин и расплывающихся луж.

Идентифицируя видение грязных и жирных пятен с восприятием материального аналога изображения, Данто отождествляет эту дислексию с формалистским видением. Представить вместо рисунка грязные и жирные пятна – то же самое,

что смотреть на эти рисунки так, как теория формализма призывает нас смотреть на все художественное.

Оба тождества проблематичны. Во-первых, у варваров нет понятия искусства, так что они смотрят на художественные объекты как на обычные вещи. Из этого не следует, что их взгляд на мир сводится к видению одних лишь грязных и жирных пятен или к восприятию, вообще не опосредованному никакими понятиями. Насколько мне известно, предположение о том, что первобытные люди воспринимают реальность без понятийного опосредования, далеко не очевидно, так надо ли думать, что они, глядя на произведения искусства, продолжают считать их обычными вещами? Данто сам описывает варваров, реагирующих на обычные вещи так же, как мы. Значит, сохраняя красивые или броские вещи, они могут сохранять и вещи прямоугольные, и трофеи, захваченные у врагов, и предметы, наделенные сакральной функцией. Ни одно из этих различий не будет возможно, пока мы не допустим, что люди способны что-либо классифицировать в соответствии с понятиями.

Далее, можно было бы возразить, что видение мира в качестве совокупности грязных и жирных пятен, как сказал бы строгий эмпирик, требует (и это подчеркивается у Юма) *отмены* укоренившихся привычек восприятия – отмены, каковая сама по себе является скорее приобретенным навыком, нежели врожденной способностью варварского видения. Я думаю, можно полагать, что варвары не смотрят ни на искусство, ни на природу так, как говорит об этом Данто. Если *формалисты* и воспринимают искусство в режиме дислектного видения, то они в этом отношении совершенно *отличны* от варваров, но ни в коем случае не подобны им.

Данто предваряет аналогией формалисты / варвары обоснование более фундаментального сопоставления между формализмом и эмпиризмом.

Утверждение, согласно которому мы должны «обратить внимание на произведение как таковое», при том, что

нет и не может быть альтернативы непосредственному опыту ... не более чем предположение, имеющее аналогии в некоторых очень известных эмпиристских теориях.

Но эта вторая аналогия, идущая следом за рассуждением о варварском мировидении, тем не менее, ничуть не лучше. Она смешивает примитивную оценку простых качеств, таких, например, как красный цвет, с очень далеким от первобытного восприятием формальных (художественных) качеств. Это смешение, не учитывающее того различия, на котором настаивает Фрай. Он пишет, что «во всех случаях наша реакция на произведения искусства есть реакция на отношение, а не на ощущение...».

С одной стороны, Фрай признает непосредственное чувственное удовольствие от определенных цветов (colors), удовольствие, возможно, чисто физиологическое – его могут дать некоторые красные и голубые тона Тициана; правда, это лишь малая часть воздействия Тициана, и некоторые великие колористы дают нам такого рода удовольствие лишь в очень небольшой степени.

Он, однако, говорит, что, дополняя чисто физиологическое удовольствие, целостное понимание произведения искусства включает в себя «особую эстетическую эмоцию, посредством которой схватывается необходимость отношений». Эти фрагменты показывают, что для Фрая эстетическое удовольствие не идентично «непосредственному физиологическому удовольствию». Удовольствие от ярких полотен Матисса определяется скорее тем, что мы видим их как *художественные конфигурации*. Комплексный процесс, посредством которого мы приходим к созерцанию таких конфигураций, не может сравниваться с восприятием грязных и жирных пятен.

Критика формалистской модели художественной оценки, которая «слишком проста», чтобы объяснить нашу реакцию на произведения искусства, неправильно понимает «императив пурриста». Этот императив настаивает не на чистоте «нейтрального видения», но на чистоте художественного средства. Гринберг описывает кризис модернистского искусства как кризис самоопределения. Чтобы оправдать свое существование и гарантировать

свою независимость, «каждое искусство должно было определить, через свои собственные процедуры, эффекты воздействия, характерные исключительно для него одного». «Любой эффект, который мог быть осознанно заимствован из другого искусства», подлежал исключению. «Поэтому каждое искусство должно было выглядеть “чистым”...». В данном случае «чистота» – то же, что и самоопределение, осознание границ, установленных каждым художественным средством: плоской поверхностью, формой опоры, свойствами пигмента.

Ограничивая свой взгляд «чисто формальными» качествами, Гринберг, подобно Фрау и Беллу, выдвигает модель оценки, основанную на четкой определенности как самого искусства, так и переживания, которое оно в нас вызывает. Несмотря на то, что частые упоминания «органического единства» и «голой формы» звучат так, как будто предметом обсуждения выступает природа или ее порождения, терминология здесь несколько сбивает с толку. Теория формализма в лице ее наиболее известных сторонников, строго говоря, не может быть названа эстетикой природы.

До сих пор упрек в том, что формалистская доктрина не отвечает требованиям искусства, не был обоснован. Хотя есть еще один пункт, по которому Данто ополчается на формалистскую программу. Проблема в отношении между интерпретацией произведения искусства и его оцениванием. Является ли интерпретация предварительным условием, или необходимой частью оценивания? Или интерпретация – если под ней мы подразумеваем теорию того, о чем это произведение – мешает или даже подрывает оценку? Ценность интерпретации для нас будет варьироваться в зависимости от того, как мы охарактеризуем оценку, точнее, от роли, отданной, с одной стороны, непосредственному чувству, и, с другой, таким когнитивным операциям, как распознавание, ассоциирование, маркировка (labelling) и т. д.

В исторической ретроспективе спор о том, помогает применение понятий эстетической оценке или, наоборот, препятствует, может быть прослежен, по крайней мере, вплоть до кантовской «Критики способности суждения». Кант полагал, что суждение

о прекрасном (в его терминологии – чистое суждение вкуса) включает применение понятий. Такое суждение, как он заявлял, основано только на чувстве удовольствия, на «восхищении, которое не опосредствовано понятиями». Суждение вкуса для Канта рефлексивное, а не определяющее.

Сформулировав этот тезис, Кант сталкивается с проблемой объяснения того, как удовольствие, вызванное прекрасным объектом, может быть рационально атрибутировано (*imputed*) другим. Стремление Канта дать интересубъективное обоснование чистых суждений вкуса можно в какой-то мере объяснить его склонностью к противопоставлению формальных признаков рисунка простым чувственным свойствам, таким, как цвет и вкус. По всей видимости, если удовольствие, связанное с формальными признаками, может быть присуще каждому, то именно они и конституируют «объект чистого суждения вкуса».

В живописи, в ваянии, вообще во всех видах изобразительного искусства, в зодчестве, садоводстве, поскольку они – прекрасное искусство, существенное – *рисунком*.

Хотя некоторые комментаторы считают формализм Канта несовместимым с другими разделами его теории, указание на то, что эстетическое удовольствие основано на чистой рефлексии – на том, что нравится посредством своей формы, служит исходной моделью для современных разновидностей формализма. Формализм, развиваемый Группой Блумсбери, так же, как и его кантовский прообраз, нивелирует понятийный компонент эстетической реакции в пользу непосредственного чувства¹.

Данто не отрицает, что процесс оценивания всегда предполагает некоторое знание о художественном произведении, приобретаемое посредством чувств (он вовсе не является защитником концептуального искусства). Он согласен с тем, что для непосред-

¹ Как кантианская, так и современная версии формализма настаивают, тем не менее, на необходимости общезначимой концепции искусства. «Искусство, – говорит Кант, – только тогда может быть определено как прекрасное, когда мы осознаем, что оно – искусство».

ственного восприятия произведения нет альтернативы. Однако он стремится опровергнуть более радикальный тезис, согласно которому оценка в искусстве есть *не что иное*, как получение знания о произведении посредством чувств.

Вспомним второе условие Данто. Мы имеем представление о том, что это красное полотно *есть* произведение искусства, но при этом должны знать, о чем это произведение. Например, «Красная скатерть», по контрасту с визуально неотличимой от нее вещью, выступает «средством передачи значения» (semantical vehicle), предметом интерпретации. «Формой аналитического отношения к произведению искусства, – пишет Данто, – должна быть интерпретация».

Интерпретация соотнобразуется с теорией, разъясняющей, о *чем* то или иное произведение: конечно, не с любой теорией, но с теорией исторической идентичности художественного объекта. Для Данто *эстетические* качества произведения – функция *исторической* идентичности. Таким образом, корректная его оценка *требует* достоверной исторической информации.

Можно пересмотреть оценку произведения в свете того, что мы знаем о нем; из-за неверной исторической информации оно может быть не тем, за что мы его приняли.

Но не каждое произведение доходит подписанным и датированным. Даже самые простые исторические сведения – кто и когда его создал – могут быть нам недоступны. Что же касается художественных объектов, о которых говорит Данто, то, чтобы они доставляли удовольствие, необходима еще более сложная дополнительная информация о периодах, стилях и жанровых формах. Он упоминает, например, «плагиат» из Пикассо у Роя Лихтенштейна, где оценка напрямую зависит от знания оригинала. Подобные случаи свидетельствуют о том, что даже удовольствию от «самого произведения» может послужить препятствием недостаток исторической информации. Но поиск информации, необ-

ходимой для установления места произведения в истории, обязывает нас выйти за границы восприятия.

Здесь Данто встречается с формалистами лицом к лицу. Если воспользоваться выражением Арнольда Айзенберга, интерпретация нужного типа «отступает по ту сторону фактически данного». Согласно формалистским принципам, подобное отступление недопустимо. Спор – не об интерпретации произведения и не о том, чтобы «оставить его в покое», но о двух различных путях *определения границ* интерпретации. В то время как для Данто необходимое условие – знать об объекте больше, чем видит глаз, его оппоненты со стороны формализма отрицают необходимость всего того, что глаз не видит. Таким образом, наш зритель, все еще захваченный загадкой картины «Сияющий (Джорджу)», слышит, с одной стороны, что достаточно «просто смотреть», а с другой, что необходимо нечто большее.

Достаточно ли для интерпретации одной остроты чувственного восприятия, будет зависеть от того, что мы считаем существенными компонентами произведения искусства. Например, Белл в цитированной выше работе настаивает, что «сущностное качество искусства является неизменным».

Великое искусство остается незабываемым и незамутненным, потому что чувства, им пробуждаемые, не зависят от времени и места...

С точки зрения Белла, искусство и его воздействие остаются неизменными от эпохи к эпохе и от направления к направлению.

Большинство из нас почти ничего не знает о буддизме и тотемизме, и лишь совсем немного – о греческих мифах и византийском богословии, но в то же время художественные произведения, исторически связанные с ними, сохраняются по причине своей неизменности и универсальности, иначе говоря, их эстетические качества до сих пор столь же волнующи и понятны нам, как и в тот день, когда они расстались с рукой своего создателя.

Белл уравнивает эстетические качества с универсальными. Конечно, просто из того, что произведение разделяет эстетические качества с другими произведениями, не следует, что эти качества могут быть обнаружены исключительно перцептивным путем. По-видимому, все художественные объекты находятся в некотором отношении с другими в рамках одного и того же жанра, т. е. с другими произведениями пейзажной живописи, с другими сонетами и т. д. Кажется излишним говорить, что эти отношения чувственно воспринимаемы, как правило, с момента первой встречи с произведением данного жанра.

Но все-таки предположение, что эстетические качества не меняются со временем, позволяет объяснить, почему Белл уверен в нашей способности легко осваивать описываемые им «трудные» произведения. Наша реакция на них может быть подготовлена прошлым опытом. Гринберг распространяет универсальные качества искусства даже на живопись модернизма. Он пишет: «я не могу настаивать на том, что модернизм никогда не предполагал чего-то вроде разрыва с прошлым». И хотя модернистское искусство может показаться обособленным от всего, что было прежде, ему, оно выдвигает «те же требования ... к художнику и зрителю».

Вследствие убеждения в неизменности эстетических качеств искусства критические стандарты формализма сами понимаются как вневременные. Так, например, Сезанн хорош «по тем же самым причинам, по каким хороша любая другая картина». Тезис о «неизменной сущности» искусства дает повод Данто упрекнуть формализм в антиисторическом подходе к его (искусства) трактовке. «Внеисторическая теория искусства, – утверждает он, – не может быть философски защищенной». Конечно, если учесть обычные основания, по которым теории искусства называются «внеисторическими», то подобный упрек можно было бы с тем же успехом высказать и в адрес самого Данто. В силу своей неопределенности понятие «внеисторического» требует уточнения, *какие* исторические элементы исключаются формализмом из сферы эстетического.

В дискуссию об искусстве включены, по меньшей мере, три разных понимания истории. Во-первых, теория может называться внеисторической, потому что она в принципе игнорирует те социальные, политические и экономические условия, которым до Вельфлина отводилась легитимирующая роль как в создании, так и в оценке произведений искусства. Во-вторых, теория «внеисторична», когда она не принимает в расчет не только эти факторы, но также и те, которые относятся к частной жизни художника. Это могут быть, например, факты, связанные с детством, темпераментом, состоянием здоровья. Играют ли такие «нехудожественные» обстоятельства существенную роль в создании произведения искусства или нет, – теория оказывается внеисторической, если она отрицает их значимость для оценки произведения. Как правило, подобные теории рассматривают исторический и биографический фон в том же свете, что и тематику (*subject matter*) произведений искусства. Информация такого рода может быть интересной и важной, но при таком подходе к искусству она не играет никакой роли в *эстетической* реакции. Эта последняя касается проблем и вопросов, относящихся только к самому искусству.

Наконец, теория может быть названа внеисторической, когда для нее нерелевантны даже факторы *историко-художественного* плана. Примером такого подхода служит так называемый «новый критицизм», позиция, согласно которой произведение искусства является «совершенно самодостаточным». Эстетическая реакция вписана в границы того или иного произведения, а вовсе не в границы мира искусства. Как заявил А. Э. Ричардс, «нам не нужны никакие убеждения ... для того, чтобы прочитать “Короля Лира”». Этот третий, более жесткий, взгляд не принимает во внимание не только интеллектуальную историю и художественную биографию, но также и общеизвестные образцы истории искусства.

Оценивая формализм как «внеисторическую теорию искусства», Данто явно трактует «внеисторическое» в третьем значении. Изоляция произведения искусства от *художественного* окружения – вот предмет его критической атаки. Конечно, формализм может быть подвергнут критике (и часто ей подвергается) и за

внеисторичность первого и второго типа. Однако Данто согласен со своими оппонентами в отрицании той версии исторического подхода, какую предлагают марксистская и психоаналитическая теории искусства. В этом отношении собственное понимание художественного у Данто опирается на формалистскую концепцию автономии искусства. Красочные примеры, приводимые в статье «Преображение банальности» – квадраты, два Дон Кихота, тело Иисусово – выдвигают вопросы, имманентные самому искусству. Это искусство, как и то, о чем идет речь в статьях Гринберга, имеет мало общего с мировыми историческими движениями. Как утверждает Майкл Фрид,

Модернистское искусство в этом столетии завершило то, что было начато обществом в девятнадцатом: отчуждение художника от общих забот культуры, в которой он укоренен, и освобождение самого искусства от дел, целей и идеалов этой культуры. С достижениями кубизма в первых двух десятилетиях нашего столетия, если не раньше, живопись и скульптура высвободили силы для занятия тем, что принадлежит только им самим.

В свете этого как бы согласия странно выглядит расхождение Данто с Гринбергом и его предшественниками по вопросу о значимости *художественно-исторических* факторов. Данто полагает, что у нас мало надежды на извлечение смысла из «произведения как такового», если мы, по крайней мере, частично не овладели художественным словарем, которым пользуется тот или иной художник, вопросами, которые адресует нам это произведение, и тем, в какой мере оно принимает, отвергает, или игнорирует стандарты искусства своего времени. Не имея представления об этих вещах, мы не сможем даже начать интерпретацию.

Убедительность позиции Данто не следует недооценивать. Например, разобраться в «Долине занавеса» Кристо (Christo's "Valley Curtain") нам поможет знание о том, кто и что создает простыни, развевающиеся на ветру. Более того, Данто убежден, что если произведение оценивается *как искусство*, то знание этих

факторов просто *необходимо*. Воспринимая его в контексте такой информации, и никак иначе, мы можем называть простыни Кристо «поразительными» или «новаторскими», или, наоборот, «неоригинальными», ибо только в контексте мы имеем дело с объектом (объектами) как произведением искусства.

Интерпретация, как она видится в «Преображении банальности», не есть операция, осуществляемая над объективно данным произведением искусства; интерпретация отчасти *конституирует* произведение. Последнее не исчерпывается материальным объектом, оно есть объект *плюс* интерпретация. Значит, даже оценка «произведения как такового» требует художественно-исторической информации, чтобы интерпретация была возможна.

Но чего это стоит? Насколько тонкой должна быть концептуальная сетка, сквозь которую нам следует смотреть на искусство? Условие, согласно которому мы воспринимаем *искусство как искусство*, или как продукт интенций, не требует ничего такого, что не принял бы формализм. Развивая наблюдение Вельфлина о том, что исторически не все возможно в любое время, Данто настаивает, что оценка есть функция знания об отношении некоторого произведения к той художественной традиции, в которой оно возникает.

Зритель, симпатизирующий формализму, скорее всего, не согласится с тем, что недостаток собственно исторической информации обедняет оценку. И хотя произведение не может быть локализовано в художественно-историческом контексте исключительно посредством восприятия, формалисты не считают наличие этого контекста необходимым.

Для тех, кто обладает чувством значимой формы, так ли уж важно, созданы впечатлившие их формы позавчера в Париже или в Вавилоне пятьдесят лет назад?

Оценка картин «Сияющий (Джорджу)» или «Пейзаж с падающим Икаром» способна базироваться только на внимании формальным элементам: линии, цвету, форме. А они вполне доступны наблюдению.

Данто, тем не менее, ставит вполне уместный вопрос, может ли *значение* этих элементов быть понято из того, что «видит глаз». Он справедливо указывает на *узость* границ, которыми мы очерчиваем искусство, и утверждает, что его ценность – в качестве не только коммерческого, но и *эстетического* объекта – является функцией его истории. Представляя значимость элементов произведения исторически зависимой, Данто не выходит со своей критикой за параметры мира искусства. Утверждение Данто, что «внеисторическая теория искусства не может быть философски защищенной», оставляет место для истории, но только в очень ограниченном виде. Теория искусства, которую он отстаивает в «Преображении банальности», совсем не затрагивает доминирующее понимание искусства в нашем столетии: художественные произведения и продуцируемый ими опыт понимаются как ценные сами по себе. Их легитимность не нуждается во внешнем оправдании.

Как только утверждается автономия искусства, отпадает и необходимость в тех строгих ограничительных стратегиях, в которые вводит нас формализм. Прежде чем утверждать, что формализм должен быть отвергнут (как рекомендует не только Данто, но, наряду с другими, и Стэнли Фиш), стоит заметить, что объемистые критические сочинения Фрая, Белла и Гринберга не обнаруживают готовности поддержать «строгую ограничительную политику». Эти ранние формалисты, ограничивая себя тем, «что видит глаз», все же рассматривают любое произведение искусства как «совершенно самодостаточное».

Подобно другим противникам формализма, Данто слишком поспешно заявляет, что художественно-критическая практика Группы Блумсбери неотличима от того, чем занимается Новая критика. Это утверждение явно ошибочно. Мнение Белла о том, что искусство имеет «неизменную сущность», предполагает определенное чувство истории. В противовес генерализованной концепции истории искусства могут быть выделены общие для искусства элементы. Точно так же утверждение, что хороший Сезанн хорош «по тем же причинам, по каким хороша любая другая

картина», предполагает, что в художественную оценку должно быть включено определение тех элементов произведения, которые оно разделяет с другими. Знание, получаемое за счет обращения к разным произведениям искусства, способно как бы *усилить* наше восприятие. Так, обсуждая полотна Боннара, Белл говорит: «Здесь нам мог бы помочь взгляд на картину Вюйяра, творчество которого часто сравнивают с боннаровской живописью».

Идея Данто о релевантности художественно-исторических факторов для оценки произведения искусства не должна бы поэтому вызывать чрезмерной тревоги. Белл обычно говорит, что вся информация, помимо той, что получена в непосредственном контакте с произведением, не является эстетически необходимой, однако даже это утверждение не проводится последовательно. Белл начинает свое эссе «Со времен Сезанна» так:

Чтобы яснее понять современное движение ... необходимо знать кое-что об эстетических теориях, способствовавших его возникновению.

Если мы серьезно отнесемся к критической практике формалистов, то окажется, что их напрасно обвиняют во «внеисторичности» в третьем, вышеописанном, смысле этого слова. Лекции Фрая о великих итальянских живописцах, размышления Белла о Матиссе и Пикассо, апология Нью-Йоркской школы у Гринберга – все это выдает чувствительность к историческому моменту и готовность к освоению художественной традиции. Я не думаю, что хотя бы один серьезный представитель формализма мог бы принять контекстуалистскую теорию Данто, но полагаю, что на практике (если не в принципе) формализм утверждает далеко не тот атемпоральный подход к искусству, о каком говорят его современные противники.

Тем не менее, оправдание формализма обходится недешево. Тот факт, что его приверженцы сами не придерживаются провозглашаемых требований и оперируют допущениями, отличными от тех, что ими же предписываются, может быть неизбежным следствием самой теории. Если Данто прав в своем анализе ло-

гики художественной оценки, то идеальная мера эстетической реакции, основанной исключительно на «произведении как таковом», оказывается недостижимой. «Преображение банальности» показывает, что мы не способны определить, какие качества принадлежат «самой вещи», а какие нет, без предварительного выяснения того, *о чем* эта вещь. Значит, оценка, пусть даже это будет оценка «самого произведения», требует большего, нежели «просто созерцание». Хороши или нет эти новости для нашего наивного зрителя, должен будет решать он сам.

Вопросы и задания

1. Почему, согласно Артуру Данто, «теория подражания» не выдерживает проверки современным искусством?

2. Почему о многих произведениях современного искусства можно сказать, что они «реальны *не более* чем, например, плотницкие изделия, но уж, по крайней мере, *не менее*»? Что значит для художника быть не «бессильным подражателем реальности», а «творцом новых форм»?

3. Что такое ««есть» художественной идентификации» и на каком основании оно может употребляться при оценке объектов, подобных кровати Роберта Раушенберга или «Коробки “Брилло”» Энди Уорхола?

4. Как понимается художественный процесс в аспекте предлагаемой Данто теории изменения предикатов искусства?

5. Как отличить художественный объект от «реальной вещи», если он совпадает с ней или копирует ее?

6. Как Данто трактует понятие «мир искусства»?

7. Чем, по мнению Аниты Силверс, различаются позиции Данто и Джорджа Дики в вопросе о признании чего-либо произведением искусства?

8. Из чего в этой статье исходит критика институциональной теории Дики?

9. Что Данто имеет в виду, когда говорит: «искусство – это скорее аскриптивный, чем дескриптивный термин»? Как Анита Силверс оценивает это положение?

10. Что значит, с точки зрения Силверс, «придать значение чему-либо в мире искусства»?

11. На чем основана критика концепции мира искусства Данто? Можно ли сказать, что Силверс чем-то дополняет и развивает положения Данто?

12. Почему, согласно Данто, исчезает разделительная линия между философией и искусством, которая существовала всегда? Соглашается ли Силверс с этим тезисом?

13. Какой смысл вкладывают эстетики Группы Блумсбери и их последователи в понятия «само произведение» и «навыки восприятия»?

14. Что делает Данто для того, чтобы ограничить область применения этих понятий? Почему Данто не принимает эстетику «формализма» и каковы недостатки его антиформалистской позиции?

15. «Формалисты» и «варвары»: действительно ли первые, подобно вторым, не обладают внятно сформулированным понятием об искусстве?

16. Какую роль в философии искусства Данто играет понятие интерпретации?

17. Действительно ли «неисторична» позиция «формалистов»? Насколько она противоречит декларируемому «историзму» Данто?

Список рекомендуемой литературы

Данто А. Аналитическая философия истории / пер. А. Л. Никифорова, О. В. Гавришиной. М. : Идея-пресс, 2002. 292 с.

Данто А. Мир искусства / пер. и послесл. А. Шестакова. М. : Ад Маргинем Пресс, 2017. 64 с.

Данто А. Что такое искусство? / пер. Е. Куровой. М. : Ад Маргинем Пресс, 2018. 168 с.

Доманска Э. Философия истории после постмодернизма / пер. М. А. Кукарцевой. М. : Канон+ РООИ «Реабилитация», 2010. С. 236–266 (беседа с Артуром Данто).

Никонова С. Б. Современные стратегии междисциплинарных исследований искусства: философия искусства Артура Данто [Электронный ресурс] // Международный журнал исследований культуры. 2014. № 4 (17). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-strategii-mezhdistsiplinarnyh-issledovaniy-iskusstva-filosofiya-iskusstva-artura-danto/viewer> (дата обращения: 01.09.2020).

История эстетики : учеб. пособие / отв. ред. В. В. Прозерский, Н. В. Голик. СПб. : Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2011. С. 718–739 (глава 27 «Эстетические проблемы аналитической философии»).

Раздел 3

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ТРАКТОВКИ ИСКУССТВА

В этом разделе представлены переводы статей эстетиков, хорошо известных в современном научном мире – Джозефа Марголиса, Арнольда Берлеанта, Маркса Вартофски и Ноэля Кэрролла. Эти авторы затрагивают проблемы релевантности культуры, искусства и идеологии в аспекте марксистской эстетики, а также институционального подхода к искусству, актуального для 80-х гг. минувшего века и вновь активно обсуждаемого в современной литературе.

Джозеф Марголис (Joseph Margolis, 1924–2021) – один из самых авторитетных американских философов искусства, автор более 30 монографий, редактор 25 антологий и сборников статей по философии искусства, культурологии, антропологии. В докладе «Культурная сложность эстетики и мир искусства» (публикуемый ниже перевод выполнен по рукописи с авторскими правками, любезно предоставленной нам Богданом Дземидоком) Марголис рассматривает некоторые трактовки автономии искусства, связанные по преимуществу с марксистской эстетикой. Вступая в полемику с Монро Бердсли, который, по его мнению, преувеличивает значение в искусстве «эстетических качеств», он разделяет мысль Теодора Адорно о том, что эти качества эволюционируют в сторону повышения степени «пористости» (или «прозрачности») во всех явлениях культуры. Кроме того, в этой работе мы находим краткий анализ философско-эстетических взглядов Юргена Хабермаса, Харольда Блума, Розалинды Краусс и вполне оригинальную «трехчастную» периодизацию истории искусства XX в.: предмодернизм (термин, введенный Марголисом), модернизм, постмодернизм.

Арнольд Берлеант (Arnold Berleant, род. в 1932) – экс-президент Международной эстетической ассоциации (ИАА), создатель журнала «Современная эстетика» (“Contemporary Aesthetics”), один из ведущих представителей американской эстетики, автор более 20 монографий по философии искусства. В статье «Соци-

альная оценка искусства» Берлеант задается вопросом о социокультурной ценности искусства, заостряя внимание, главным образом, на проблеме его социальной ответственности. Теорию «искусства для искусства» он считает эмпирически и теоретически ограниченной, и поэтому предметом особенного интереса для него оказываются имманентные свойства эстетической и художественной деятельности, органично вписанной в самый широкий (зачастую далекий от искусства) социальный контекст. Не будучи марксистом, Берлеант, тем не менее, по-настоящему увлечен темой общественного предназначения искусства, которая в его понимании теснейшим образом связана с вопросом о свободе творчества. Этот вопрос философ решает отнюдь не в духе романтического волюнтаризма (принцип «делай, как хочешь»), а в аспекте идеи социальной нормированности эстетической и художественной оценки, согласованной с презумпцией «автономии» искусства (идея, заимствованная у Т. Адорно).

Марк В. Вартофский (Marx W. Wartofsky, 1928–1997) – американский философ, специалист в области исторической эпистемологии, создатель теории «универсального моделирования», автор нескольких фундаментальных работ по философии, редактор ряда философских журналов и сборников, включая журнал “The Philosophical Forum”, основанный при его участии в 1970 г. В статье «Искусство, миры искусства и идеология» Вартофский выступает противником институциональной теории, направляя острие своей критики, прежде всего, на концепцию Джорджа Дики¹. По его мнению, институциональная теория не дает адекватного решения вопроса о сущности искусства, она бесперспективна в философском отношении и, более того, представляет собой один из вариантов идеологии рыночной экономики, если понимать идеологию по-марксистски. Впрочем, не стоит упрекать Вартофского

¹ См. статью Дж. Дики «Определяя искусство» в кн.: Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX в. – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология / пер. с англ. ; под ред. Б. Дземидока и Б. Орлова. Екатеринбург : Деловая кн. ; Бишкек : Одиссей, 1997. С. 243–252.

в излишней приверженности к марксизму: в данном случае его критика обоснована.

Поскольку я рассматриваю искусство как исторический и исторически изменяющийся способ человеческой практики, и поскольку искусство, подобно языку, науке или ценностям, является социально установленной и социально определенной деятельностью, я бы хотел, чтобы список всех возможных кандидатов на этот статус <произведения искусства> включал тех, кто будет таким же образом (т. е. «социально»). – *Примеч. переводчика* определен в будущем.

Институциональному подходу автор статьи противопоставляет «контекстуальный» подход, с точки зрения которого искусство понимается как часть социального мира – мира практик, мнений и институциональных структур, которые задают ему исходные параметры и определяют степень «художественности» тех или иных материальных объектов. Эта работа М. Вартофского, опубликованная в 1980 г., оказывается, без сомнения, весьма современной и своевременной в спорах о тех актуальных арт-практиках, принадлежность которых к миру художественных ценностей широко дискутируется.

Ноэль Кэрролл (Noël Carroll, род. в 1947) – американский философ, искусствовед, теоретик кино. С 2012 г. он является профессором философии в CUNY Graduate Center. Кэрролл известен не только своими научными работами, но в не меньшей степени и деятельностью в мире кино в качестве сценариста и продюсера документальных фильмов. Он автор 14 книг, последняя из которых вышла в 2014 г., но на русский язык ни одна из них пока не переведена. В статье «Искусство, практика и нарратив», перевод которой (как и переводы некоторых других вошедших в настоящее пособие авторов) мы даем с небольшими сокращениями, Кэрролл включается в полемику вокруг институционального подхода, предлагая в качестве альтернативы ему собственную концепцию «культурных практик». Он рассматривает искусство как

интегрированный исторический процесс, и эта позиция, по его мнению, позволяет обнаружить глубинную связь между новейшим искусством и художественной традицией, а также убедиться в том, что забытые традиции продолжают жить в далеких от них современных произведениях.

Американская философия искусства мало известна в России. В этом разделе мы представляем переводы пока еще неизданных у нас авторов (исключение составляет только А. Берлеант, чья работа «Историчность эстетики» была опубликована в 1996 г. в переводе Т. Б. Любимовой; что же касается давно переведенной книги Маркса Вартофского о социальном моделировании, то она не имеет прямого отношения к философии искусства). Подборка переводов статей наиболее авторитетных авторов из числа американских философов искусства позволяет читателю приобщиться к современной полемике об искусстве как социокультурном феномене.

Джозеф Марголис КУЛЬТУРНАЯ СЛОЖНОСТЬ ЭСТЕТИКИ И МИР ИСКУССТВА¹

В философской эстетике со времен «Критики способности суждения» Иммануила Канта есть две контрастирующие друг с другом линии, которые если не отвергают, то существенно понижают значение социально-политического содержания изящных искусств. Первая утверждает, что существуют некие *эстетические качества*, которые могут быть отделены от нравственных, политических, практических, исторически и социально значимых, четко определенных, легко вербализуемых свойств. Кант считал, что тяготение к эстетическому (что примечательно, в природе, а не в искусстве) предполагает некоторую нравственную одаренность и способствует ее дальнейшему формированию:

Я утверждаю, что питать *непосредственный интерес* к красоте *природы* (а не просто иметь вкус, чтобы судить о ней) – всегда есть признак доброй души².

Но все же влияние эстетики Канта связано, прежде всего, с формальным ограничением проблемы вкуса чувством «незаинтересованного» удовольствия. Общая приверженность кантовской теории в рамках англо-американской эстетики повлекла за собой убеждение в том, что эстетические качества объекта, равно как формы его восприятия / оценки в искусстве, обладают автономным («самодостаточным») характером (свидетельство тому – работы Клайва Белла, Джорджа Сантаяны, Дэвида Пролла, Курта Дюкасса, Монро Бердсли, Фрэнка Сибли и Вирджила Олдрича). Поэтому в эмпирической традиции (для Англии и Америки она

¹ Извлечения из рукописи доклада Дж. Марголиса “Cultural complexity of aesthetics and the Artworld”. Перевод подготовлен к публикации Б. В. Орловым и И. М. Лисовец.

² Цит. по: *Кант И.* Критика способности суждения // *Кант И.* Сочинения : в 6 т. М. : Мысль, 1966. Т. 5. С. 312. – *Примеч. переводчиков.*

до сих пор является магистральной) дистанцированность субъекта от чувственно воспринимаемого *как эстетически своеобразного sui generis* породила самые радикальные сомнения в *эстетической* релевантности таких видов искусства, как архитектура и литература. Так, например, Дюкасс заявлял, что из литературных произведений можно «извлечь такое эстетическое впечатление», но оно будет свидетельствовать о том, что система *значений* этих произведений не имеет никакого отношения к их эстетическому «*смыслу*».

В самом деле, просто поразительно, сколь сильным оказалось влияние кантовских идей в англо-американской эстетике: именно они были источником сомнений в уместности нравственных, политических, лингвистических, семиотических и практических соображений в рамках дискуссий о бытийном статусе искусства. И это при том, что уже «Письма об эстетическом воспитании человека» Фридриха Шиллера, возможно, хронологически самые ранние после Канта, вернули искусствам нравственную, социальную, политическую и воспитательную функцию. Шиллеру пришлось, оставаясь в значительной степени в пределах кантианского языка, остерегаться как «чистого» эмпиризма, так и «чистого» формализма, избегать резких противопоставлений рассудка и эстетического чувства в трактовке «свободного творчества» как акта, вовлекающего в себя всего человека, а также объяснять человеческую природу в социально-философских терминах. Имея это в виду, мы можем утверждать, что англо-американская эстетическая традиция во второй половине XX в. представляет собой откровенно ретроградное явление.

Вторая линия исходит из тезиса, согласно которому произведения искусства – это такие объекты, оценка которых должна соответствовать нормам, сходным с правилами критического описания и интерпретации в естественных науках. Возможно, самую основательную апологию этой концепции мы находим в работе Монро Бердсли «Возможность критики». Бердсли объединяет обе линии в собственном варианте эмпирической эстетики, настолько близкой к научной модели, насколько это может допустить фи-

лософия искусства. Существенно, что в рамках «эстетической» трактовки искусства, соответствующей первой линии, Бердсли не принимает во внимание апелляций к истории, причинно-следственным связям, нравственным и политическим ценностям и т. п.

Марксистская эстетика с ее понятийным хаосом нигде внятно не определяет характерные черты эстетического интереса, равно как и свойства произведений искусства. В суждениях о природе последнего она апеллирует к нашей способности распознавать нравственное, политическое, социальное, идеологическое его измерения. С точки зрения марксизма, не существует никакого автономного эстетического интереса, который мог бы осуществляться, не затрагивая политических, исторических или социальных интересов; нет смысла в такой теории искусства, которая трактует художественную деятельность в соответствии с идеей «автономии» эстетического. Искусство по сути своей есть человеческая деятельность, по-своему оформляющая и «отражающая» реальное историческое окружение. Следовательно, полагают марксисты, когда мы называем эстетический интерес «автономным» или «самодовлеющим», то склоняемся к отрицанию истинных свойств искусства, включая и его «отражательную» функцию.

В ранних произведениях, особенно в «Экономическо-философских рукописях 1844 года», Маркс говорит об отчуждающей функции частной собственности и, в частности, о том, что искусство подчиняется законам производства:

Частная собственность суть выражение отчужденной жизни человека. <...> Религия, семья, государство, право, мораль, наука, искусство и т. д. суть лишь *особые* виды производства и подчиняются его всеобщему закону. Поэтому положительное упразднение *частной собственности*, как утверждение *человеческой* жизни, есть положительное упразднение всякого отчуждения, т. е. возвращение человека из религии, семьи, государства и т. д. к своему *человеческому*, т. е. *общественному* бытию¹.

¹ Цит. по: Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Изд. 2. Т. 42. М.: Изд-во политической литературы, 1974. С. 116. – *Примеч. переводчиков.*

Какие бы выводы Маркс (и позднейшие марксисты) ни делали из этого тезиса, не может быть сомнений, что, по его мнению, именно созидательные силы истории определяют и существование искусства, и условия его оценки.

Возможно, самым известным высказыванием Маркса на тему искусства является следующий фрагмент Введения к “Grundrisse” (в русском переводе «Экономические рукописи 1857–1861 гг.». – *Примеч. переводчиков*):

Относительно искусства известно, что определенные периоды его расцвета отнюдь не находятся в соответствии с общим развитием общества, а следовательно, также и с развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации. Например, греки в сравнении с современными народами или также Шекспир. Относительно некоторых форм искусства, например эпоса, даже признано, что они в своей классической форме, составляющей эпоху в мировой истории, никогда уже не могут быть произведены, как только началось производство искусства как таковое; что, таким образом, в области самого искусства известные значительные формы его возможны только на низкой ступени развития искусств. Если это в пределах самого искусства имеет место в отношениях между различными его видами, то тем менее поразительно, что это обстоятельство имеет место и в отношении всей области искусства к общему развитию общества. Трудность заключается только в общей формулировке этих противоречий. Стоит лишь определить их специфику, и они уже объяснены. <...> Однако трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными формами общественного развития. Трудность состоит в том, что они все еще доставляют нам художественное наслаждение и в известном отношении признаются нормой и недостижимым образцом¹.

¹ Цит. по: *Маркс К.* Экономические рукописи 1857–1861. Ч. 1. М.: Изд-во политической литературы, 1980. С. 48–49. – *Примеч. переводчиков.*

Ясно, что Маркс не мог согласиться с упрощенным противопоставлением друг другу экономического субстрата (базиса) и идеологической «надстройки» (к которой принадлежит искусство); равным образом, он не мог рассматривать искусство исключительно как эпифеномен экономики (как феномен, сопровождающий экономические и социально-политические процессы и не оказывающий на них существенного влияния. – *Примеч. переводчиков*). Маркс верил в познавательные возможности искусства, в его освобождающую (раскрепощающую субъекта) роль, в его способность «отражать» мир во всеобщем масштабе, но при этом никогда не отделял его от сферы «производственных отношений».

Реймонд Уильямс, с симпатией пишущий о марксовской концепции искусства, подчеркивает «весомость» фактора «основы» (базиса) в ряду «реалий культурного процесса», но – только в контексте «исторически целостной социальной практики ... являющейся порождением надстройки». Здесь он следует, пусть лишь в самых общих чертах, примеру Дьердя Лукача, Люсьена Гольдмана и Антонио Грамши; прямым его последователем в рамках этой темы является Терри Иглтон.

Исходя из этого краткого обзора двух линий англо-американской и марксистской эстетики, мы можем сделать такой вывод: первая линия придает таинственную неопределенность искусству, но, вместе с тем, не отрицает его нравственной, политической, идеологической, практической, социальной уместности. В эстетике Канта мораль, конечно, востребована, но только в относительной мере – настолько, насколько это касается эстетического; для Канта талант или гений, который являет себя в эстетической оценке и художественном творчестве, обладает нравственной силой. У Шиллера, в духе, более родственном Гете, чем Канту (которому он тоже следует), эта концепция отвергается. Англо-американская же эстетика – «кантианская», по крайней мере, в том смысле, что она признает не прямую, а исключительно косвенную, относительную связь нравственной, социальной и

политической оценки искусства с автономным интересом эстетического созерцания.

Положение вещей изменилось коренным образом в пору расцвета эмпирической и марксистской эстетики. Содержательные изменения, волнующие современную эстетику, были порождены намного более широкой, нежели раньше, трактовкой отношений между теорией и реальностью. В результате эстетика (или философия искусства) вынуждена была адаптироваться к некоторым новациям философского порядка. Описывая эти новации, мы должны охарактеризовать новейшие направления, на которые ориентированы современные теории.

Речь идет о феноменологическом, экзистенциалистском, герменевтическом, неомарксистском (ориентированном на Франкфуртскую школу), неогегельянском и деконструктивистском подходах к пониманию искусства. Пересекаются они в нескольких моментах: 1) отрицание любого рода познавательной очевидности (равно как и любых культурно-исторических оснований), способной придать устойчивую характеристику «объективной» реальности и обеспечить возможность такого суждения, при котором подобная характеристика оказывается приоритетной; 2) утверждение случайности или неполной непредсказуемости тех культурно-исторических процессов, в рамках которых мы формируем предпосылки нашей познавательной и практической деятельности; 3) отрицание какой бы то ни было цельноединой системы, охватывающей все возможности концептуально значимого выбора; 4) непризнание «сильной дизъюнкции» между структурами мира, выступающего объектом исследования, и структурами, формирующимися в результате исследования (по существу, речь идет о том, что «мир» и «Я» – лишь артефакты, которые возникают в ходе исследовательской работы и соответствуют ее условиям).

Мы не предполагаем никакого единообразия в рамках концепций, определяемых этими четырьмя пунктами, поскольку они не заключают в себе какой-либо *особой* онтологии или философии истории. И для них нерелевантны ключевые темы как эмпириче-

ской, так и марксистской эстетики. Так, например, герменевтика в версии Э. Д. Хирша или Х.-Г. Гадамера считает первое из этих направлений (эмпиризм) чрезмерно объективистским, а такие как будто близкие к марксизму критики, как Макс Вебер, Дьердь Лукач, Мишель Фуко и Теодор Адорно не соглашаются с тем, что история искусства могла бы быть систематически осмыслена через анализ взаимодействия между «базисом» и «надстройкой».

Однако характеристика теорий искусства и критики, соответствующих требованиям 1–4, – не наша задача; мы лишь хотим показать, что и для них социальная, политическая, нравственная, образовательная функции искусства оказываются неотделимыми от эстетического интереса.

Всякая заслуживающая внимания теория искусства опирается на анализ *интенциональности*, важнейшие свойства которой в интересующей нас области таковы: она (а) несводима к какой-либо экстенциональной или физикалистской понятийной схеме и (б) выступает не как психологическая данность, а как нечто такое, что интегрировано в структуры артефактов, культурных институтов, историю культуры в целом.

Подробное обоснование этих пунктов завело бы нас слишком далеко, но поскольку нам интересна только та стратегия, с помощью которой решается вопрос о легитимности социально-политического компонента в искусстве, то у нас нет нужды в чем-то подобном. Сочетание указанных свойств интенциональности создает очевидные затруднения для теории эстетического интереса, поскольку делает невозможным обособление собственно эстетического от нравственного, политического, экономического, равно как и от любого другого вида культурной деятельности. Таким образом, мы можем быть совершенно уверены, что позиция, усвоенная эмпирической эстетикой, несмотря на все ее влияние, крайне уязвима.

Введем два понятия. Первое – понятие *практики* в том значении, в каком оно употребляется в «Тезисах о Фейербахе» Маркса. Второе – *пористость* или *полупроницаемость*. Первое будем использовать для корректировки понятия автономии

эстетического, а второе отнесем к самой природе произведений искусства. Любая современная теория – прагматическая, марксистская, гегельянская, феноменологическая, герменевтическая, семиотическая, деконструктивистская (можно полагать, что все они отвечают требованиям 1–4 и а–b) – так или иначе склоняется к «практике» и «полупроницаемости», репрезентируя тем самым социокультурную сложность мира искусства.

Марксово понятие практики соотносится, по крайней мере, с тремя моментами: 1) человеческий труд всегда «принимает социальную форму», 2) человек создает и преобразует себя посредством труда (как исторически сложившейся формы существования), а, следовательно, 3) природа человека, его теории, его идеи и вдохновения порождаются его *практикой*. Ср., например, критику Марксом Прудона в известном письме к П. В. Анненкову:

...Чего г-н Прудон не понял, так это того, что люди сообразно своим производительным силам производят также *общественные отношения*, при которых они производят сукно и холст. Еще меньше понял г-н Прудон, что люди, производящие общественные отношения соответственно своему материальному производству, создают также и идеи и категории, то есть отвлеченные, идеальные выражения этих самых общественных отношений. Таким образом, категории так же мало являются вечными, как и те отношения, выражением которых они являются. Это продукты исторические и преходящие. Для г-на Прудона же, совсем наоборот, первоначальной причиной являются абстракции, категории. По его мнению, это они, а не люди, творят историю¹.

Марксова критика Прудона (равно как и других сторонников сугубо умозрительного, абстрактного подхода к социально-экономической практике, прежде всего, Гегеля) получила вторую жизнь у Юргена Хабермаса, весьма убедительного в своей кри-

¹ Цит. по: *Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 27. М. : Изд-во политической литературы, 1962. С. 410. – Примеч. переводчиков.*

тике постмодернистского подхода к истории и культуре (в частности, его французской разновидности). Хабермас отмечает, что многовековое движение западной философии зашло в тупик благодаря влиянию Гегеля. Он понимает Гегеля как такого мыслителя, который, распространяя кантианскую «субъектность» на сферы религии, политики, науки, нравственности и искусства, не замечает, что «народный протестантизм», который, по его мнению должен был заполнить разрыв между абстрактной субъективностью и столь же абстрактными нормами социального бытия, уже расколот в себе, а потому не способен к сохранению «живой социетальной материи, внутри которой разум и вера могут быть гармонизированы».

Хабермас пишет:

Против авторитарных воплощений субъект-центрированного разума Гегель использует объединяющую силу некой intersubjectивности, которая выступает под названиями «любовь» и «жизнь». Место рефлексивного отношения между субъектом и объектом занимает коммуникативное посредничество, в широчайшем смысле, субъектов друг другу. Живой дух – это медиум, который учреждает общность такого рода, чтобы один субъект мог быть единым с другим субъектом и при этом все же оставаться самим собой. Затем разобщение субъектов возвращает динамику нарушенной коммуникации, которой, разумеется, присуще стремление к восстановлению нравственной ткани отношения, связи как телоса. Такой поворот мышления мог бы дать толчок к тому, чтобы добыть и преобразовать в плане теории коммуникации рефлексивное понятие разума, развитое в философии субъекта. Гегель не вступил на этот путь¹.

По мысли Хабермаса, Гегель предпринимает концептуально ложный мыслительный ход, и в этом за ним следует весь

¹ Пер. М. М. Беляева (цит. по: Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. Двенадцать лекций. М. : Весь мир, 2008. С. 37). – *Примеч. переводчиков.*

современный анализ «модерна» (включая анализ искусства и культуры).

Хабермас подчеркивает, что

другую модель (т. е. модель, отличную от гегелевской. – *Д. Марголис*) для опосредования всеобщего и единичного предлагает стоящая на более высокой ступени интерсубъективность непринужденного формирования воли иная модель коммуникативной общности, подчиняющейся необходимости кооперации: во всеобщности непринужденного консенсуса, как он достигнут среди свободных и равных, единичное сохраняет инстанцию апелляции, которая обращена также и против особенных форм институционального конкретизирования общей, коллективной воли¹.

Хабермаса нетрудно уличить в произвольном, даже нелепом оптимизме. Кажется, он убежден, что можно восстановить универсальные нормы коммуникации за счет присущего современности рационального понимания условий исторической *практики*. Однако, на наш взгляд, не существует *критерия*, который показал бы, что в нынешних условиях эти нормы действительно могут быть восстановлены. Греческий полис не живет по законам, выработанным эпохой Просвещения, а Просвещение, в свою очередь, никогда не будет воссоздано в современном мире.

Только *утратой* единства полиса или, скажем, раннего христианства, – вообще всего того, о чем грезил Гегель, – и мог обернуться «народный протестантизм». Но эта утрата, по существу, не означает, что единство невозстановимо в иных, неизвестных Гегелю, формах. <...> И Хабермас прав, когда говорит о перспективах восстановления тех когнитивных и этико-политических норм, которые еще могут быть порождены критическим анализом материи социального бытия.

¹ Цит. по: Хабермас Ю. Философский дискурс ... С. 46. – *Примеч. переводчиков.*

Чрезмерная оптимистичность хабермасовского модернизма (ориентированного на поиск универсалий в потоке истории), с одной стороны, и чрезмерный постмодернистский пессимизм Жана-Франсуа Лиотара или Ричарда Рорти (отвергающий любые претензии на спекулятивное постижение «смысла истории»), с другой, в равной мере неоправданны. Хабермас все время забывает объяснить, как именно осуществится его стремление к «добровольному согласию» *через практику*. Если это достижимо, тогда нельзя считать совсем уж несбыточными надежды Гегеля на установление всеобщего единства, соответствующего незыблемым морально-религиозным нормам (даже если гегелевский оптимизм в общем и целом был ошибочным). Но если это недостижимо, тогда все разновидности модернизма, равно как и традиционализма (например, у Ганса-Георга Гадамера, у Чарльза Тейлора, у Аласдера Макинтайра) должны потерпеть неудачу. Со своей стороны, у Лиотара и Рорти мы находим соединение критики «логоцентрических» претензий модернистов и традиционалистов на схватывание незыблемых универсалий внутри потока истории с типичным для постмодернизма анархическим представлением о том, что не существует таких философских норм, с помощью которых мы могли бы упорядочить поиск истины в науке.

Современная дискуссия о том, что следует понимать под искусством, находит отражение в работе Хабермаса «Модерн – незавершенный проект» – она (дискуссия) стоит в одном ряду с другими философскими спорами о модернизме и постмодернизме. В данный момент результаты этих споров нас не интересуют. Важно лишь, что все их участники с большим подозрением относятся к идее автономных эстетических качеств, эстетических интересов, суждений, ценностей, отказываясь судить об искусстве в терминах кантовской эстетики. Возвращаться к этой последней действительно нет никакого смысла, потому что, согласно тезисам 1–4, мы, в отличие от Канта и его современников, давно уже не располагаем возможностью изолировать то, что обозначается

термином «эстетическое», от политических, моральных, религиозных, идеологических и т. п. факторов.

Второй сюжет, связанный с понятием *пористости*, или *полупроницаемости*, несколько более труден. Говоря о *полупроницаемости произведений искусства*, мы указываем на несостоятельность любых форм физикализма или редукционистского материализма в эстетике. За этим понятием (по существу, метафорой) кроется ряд вопросов: к какому роду сущностей относится произведение искусства? Имеет ли оно неизменные интенциональные свойства? Исторично ли оно, оценивается ли оно только посредством интерпретации, или какими-то иными способами?

Еще раз напомним о том, что англо-американская эмпирическая эстетика отказывается принимать такие методы анализа, которые могли разобщить, с одной стороны, систематическую теорию искусства и культуры, и, с другой, теорию физического мира. В рамках этой традиции концептуальное и методологическое единство достигается исключительно путем обеднения мира культуры – отрицания внутренних связей между мнимо разделенными реальностями внутри него и, соответственно, непонимания того, что чисто эстетические (обособленные от любых других) суждения или формы восприятия в нем невозможны (в лучшем случае, как говорил Джон Дьюи, эстетическое – это «суммарное» выражение сложности нашего *человеческого* интереса в мире искусства).

Следует иметь в виду два положения, нередко высказываемые по поводу искусства и культуры в целом: 1) исследование культуры саморефлексивно, т. е. субъект и объект исследования здесь совпадают, и поэтому науки о культуре *не могут* претендовать на объективность естественных наук; 2) интенциональные свойства художественных объектов способны изменяться в результате их (объектов) интерпретации или оценки, чего не происходит при восприятии объектов естественных.

Обычно говорят, что произведения искусства обладают интенциональными свойствами, в то время как у объектов природного мира таких свойств недостаточно. Следовательно, когда мы

утверждаем, что художественным произведениям (равно как и другим явлениям культуры) присущи те или иные свойства, изменяющиеся под влиянием истолкования и оценки, то не имеем в виду, что физические объекты сходным образом изменяются под воздействием научного исследования. Точнее, мы не придаем значения тому, что и эти объекты становятся в какой-то мере иными при смене ракурса описания.

Следует подчеркнуть, что свойства произведений искусства изменчивы, но варьируются они лишь в определенных границах – в противном случае мы не могли бы говорить об устойчивости (постоянстве) их тем, мотивов, нарративных характеристик, т. е. не имели бы возможности воспринимать художественный текст как *равный самому себе*. Оптимальное сочетание этих двух качеств – изменчивости и неизменности – обеспечивает, в частности, герменевтика Г.-Г. Гадамера, согласно которой интерпретируемый текст и его интерпретатор обладают собственными «историями», и поэтому интерпретация *всегда* есть не что иное, как «слияние горизонтов», *Horizontverschmelzung*, т. е. сложное переплетение интенций текста с интенциями читающего / воспринимающего субъекта.

<...> Всего пять лет отделяет публикацию «Возможности критики» Монро Бердсли от книги Хэролда Блума «Страх влияния». Блум, конечно, самый изобретательный и убедительный из постмодернистских читателей поэзии.

<Поэтическое> влияние, как я его понимаю, – говорит он, – это существование *не* текстов, но лишь отношений между текстами. Эти отношения зависят от критического действия перечитывания, или недонесения, которое один поэт осуществляет в отношении другого и которое ничем не отличается от неизбежных критических действий, производимых каждым сильным читателем при прочтении любого текста. Отношение-влияние управляет процессом чтения так же, как оно управляет процессом писания, и поэтому чтение – это переписывание, а писание – перечитывание. С течением времени вся по-

эзия неизбежно становится поэзо-критикой, а критика – прозой-поэзией¹.

И далее:

Стихи – это отклик на другие стихи, и поэт – эхо поэта-предшественника.

Симптоматично, что хотя Блум и понимает, что «теория» «полезна для практической критики», ему совсем не интересно, «правильна» эта теория или нет. В некотором отношении его концепция может быть названа англоязычным эквивалентом теории другого постструктуралиста, Ролана Барта.

Всякий текст, – говорит Барт, – есть междутекст по отношению к какому-то другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение; всякие поиски «источников» и «влияний» соответствуют мифу о филиации произведений, текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат, – из цитат без кавычек².

Более всего интригует в этих утверждениях, что они в равной мере допускают и незыблемость референции, содержащейся в тексте, и мысль о том, что текст непрерывно *преживает* в ситуации путешествия сквозь трансформирующую его игру прочтения.

Упомянув Блума и Барта, мы выбрали, пожалуй, самое радикальное из возможных опровержений эстетических взглядов

¹ Пер. С. А. Никитина (цит. по: *Блум Х.* Страх влияния. Карта перечитывания / пер., сост., примеч., послесл. С. А. Никитина. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1998. С. 137). – *Примеч. переводчиков.*

² Пер. С. Н. Зенкина (цит. по: *Барт Р.* От произведения к тексту // *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М. : Прогресс, 1989. С. 418). – *Примеч. переводчиков.*

Бердсли, который до сих пор привержен традиционной теории прочтения художественного текста (не обязательно только литературного). Если мы назовем Бердсли теоретиком-предмодернистом, подразумевая под этим, что он верит в реалистическую теорию рецепции, или, точнее, в существование некоего неизменного текста, который можно держать на расстоянии вытянутой руки от автора и от читателя, и который, в конечном счете, может быть «правильно» прочитан, – то получится, что *модернистские* теории, отказавшиеся от идеи «стабильного» (неизменного) текста, верят лишь в тексты исторически корректируемые, постоянно изменяемые за счет расшатывания литературной традиции, нормирующей «правильные» и «неправильные» прочтения. Гадамер – сторонник именно такой интерпретации, тогда как герменевтики, подобные Эмилио Бетти и Эрику Дональду Хиршу-мл., – не более чем эволюционные мутанты, отчасти рыбы, отчасти рептилии, понимающие, что такое новая историчность, но при этом не теряющие надежды поживиться «оригинальными намерениями» (интенциями) автора.

Образцовый для модернизма и отчасти постмодернизма критический подход к искусству предлагают Эрнст Гомбрих и Клемент Гринберг. Анализируя работы разных художников, они показывают, что не существует такого произведения, которое оставалось бы тождественным самому себе в рамках несходных интерпретаций. Возьмем два высказывания этих критиков о Джексоне Поллоке.

Для художника (Поллока как автора картины «Номер 12»), который стремится отучить нас от этих предрассудков <понимания живописи через натуралистическую форму>, возможно, открыт лишь один путь. Он должен удержать нас от восприятия знаков на холсте как репрезентаций чего бы то ни было <...> должен заставить нас воспринимать следы его кисти как отпечатки жестов и действий. Это – игра, и поскольку она осуществляется в социальном контексте, то может способствовать «гуманизации» тех непомерно сложных монструозных форм,

которыми нас окружает индустриальная цивилизация. Мы учимся видеть сплетение проводов или какие-то сложные технические механизмы как продукты *человеческого* действия. Мы упражняемся в новой визуальной классификации. Пустыни городов и фабрик превращаются в «темные леса». (Гомбрих)

Последняя выставка Джексона Поллока у Бетти Парсон дает понять, что художник делает еще один шаг вперед. Как и ранее, его новая работа представляет собой загадку для тех, кто до сих пор не может вникнуть в современную живопись. Я уже слышал отзывы типа: «образцы обоев», «картина не закончена», «сырая эмоция», и т. д. и т. п. Со времен Мондриана никто не писал картин, столь далеких от привычного понятия «картины», но это – не вина Поллока. (Гринберг)

Розалинда Краусс, другой современный арт-критик, пытается вникнуть в дискуссию, развернувшуюся по поводу «Церковного проекта» Поллока (она рассматривает в основном позиции Э. А. Кармина и Ф. О'Коннора. – *Примеч. переводчиков*): придерживается ли здесь художник «декоративного» принципа или склоняется к некоей «иллюстративности» (и, следовательно, «фигуративности»)¹, – и, вслед за самим Поллоком, утверждает, что предмет его живописи – это «энергия и движение, ставшие видимыми»². Р. Краусс представляет Поллока как «последнего модерниста»; его творчество позволяет говорить о том, что

¹ Ср. цитируемые Р. Краусс высказывания Э. А. Кармина: «Эти холсты черно-белые, точнее, в них черные линии проведены по открытому, недифференцированному фону, пишет Кармин, *потому что* в них художник видел переплеты окон: сеть линий, которые кажутся черными на фоне светлого неба, подвешенных в пространстве стекла» (пер. А. Матвеевой; цит. по: *Краусс Р. О Джеконе Поллоке – абстрактно // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М. : Худож. журн., 2003. С. 229*). – *Примеч. переводчиков*.

² Цит. по: Там же. С. 241. – *Примеч. переводчиков*.

мы стоим на пороге постмодернистского искусства – такого искусства, в котором изображение (репрезентация) глубоко проблематично.

<...> Все сказанное в этом затянувшемся отступлении непосредственно связано с явлением, названном выше пористостью или полупроницаемостью. Важно отметить, что суждения Блума или Краусс не угрожают формальным условиям референции и предикации. Они – своего рода предисловие к постмодернизму, понятому как эффект развития, придающего «прерывистый» характер исторической ретроспекции, когда эта последняя открыта бесконечному множеству интерпретаций со стороны художника и читателя, художника и зрителя.

Суть пористости – в том, что имел в виду Блум, формулируя понятие «влияния». Исторические влияния и влияния интерпретаций не равны причиной обусловленности (хотя и допускают ее).

Историю поэзии практически невозможно отличить от поэтического влияния, поскольку историю эту творят сильные поэты, когда они, движимые стремлением расчистить пространство для своего воображения, перечитывают друг друга¹.

Блуму удается объединить Хайдеггера, Поля де Мана, Исаака Лурину, Фрейда и необъятное количество реминисценций из западной литературы в следующем замечании: «сильный поэт силен сообразно его *посылу*». Очевидно, «посыл» в данном случае – это формирующее влияние культуры, родственной поэту, влияние «предшественников» («отца» блумовского мифа об Эдипе), от которых поэт дистанцируется и под тенью которых укрывается посредством интерпретирующего «перечитывания» – с тем, чтобы, в конце концов, стать читателем, поэтом и критиком в одном лице.

¹ Цит. по: Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. С. 11. – Примеч. переводчиков.

<...> Мы уже выказали приверженность формальным требованиям референции и предикации. Интерпретация никогда не должна доходить до их разрушения. Это касается «текстов культуры» в широком смысле и, в частности, произведений искусства, т. е. тех объектов, свойства которых вечно пребывают в *отношении интерпретируемости*. Я говорю об интенциональных свойствах, каждый раз требующих от творца и реципиента *переопределения* значений, смыслов, изобразительной, выразительной, символической или риторической функций (в чем, собственно, и заключается «влияние», согласно Блуму), и именно они (вос)производят феномен пористости.

<...> Таким образом, пористость (полупроницаемость) – это свойство произведений искусства или других данностей культуры, границы которых оказываются неустойчивыми, колеблющимися под воздействием интерпретации – сообразно тому, насколько это воздействие способно их *изменить*. Предмодернист отказывается признавать это свойство; модернист, кажется, признает его, но отрицает всякий раз, когда стремится «адекватно» воссоздать «исходные значения» текста; постмодернист поет ей хвалу, но анархически не замечает ее границ.

Пористость выражается в непрерывно обновляющейся *уникальности* художественной референции, которую она побуждает время от времени утрачивать равенство с самой собой, сохраняя при этом признаки ее идентичности. Тема эта, в общем и целом, довольно стара: вспомним, например, Юма с его сомнениями по поводу способности «я» познавать самое себя. Подобно произведениям искусства, «я» постоянно меняется в своих интенциональных качествах, поскольку оно вновь и вновь становится объектом реинтерпретации со стороны различных социетальных агрегатов (включая и его самое). Именно перспектива интерпретации и, как следствие, новизны в диахронном порядке истории, вкупе с ответственностью самих интерпретаторов обеспечивает различным художественным произведениям качество пористости. Нет нужды сомневаться, что упомянутая новизна может быть причинно обусловленной (здесь мы как бы сводим в одну точ-

ку интуиции Фрейда и Маркса). Но в контексте нашей работы достаточно заметить, что сущность и границы индивидуального «я», так же, как и объекта искусства, меняются *при условии меняющейся интерпретации*. Возникающие в культуре феномены существуют, они *есть*, но они *есть* только в специфической реальности культуры. Эта реальность интенциональна, она продолжает существовать только благодаря неустойчивому согласию человеческих сообществ. Поскольку критическая масса этого согласия все время меняется, поскольку меняется и сама история, то и интенциональная природа всех социокультурных явлений предстает перед нами только в непрерывно трансформируемых формах. Таким образом, пористость – это процесс, в рамках которого сущность вещей в каждый данный момент оказывается как бы переопределенной за счет их восприятия и использования, в индивидуальной рефлексии или в совокупной рецепции целого коллектива.

Арнольд Берлеант СОЦИАЛЬНАЯ ОЦЕНКА ИСКУССТВА¹

Убеждение, что искусство независимо от социального процесса, а художник свободен от норм и обязательств поведения, определяемого культурой, в равной мере ошибочно как практически, так и в теории. Тем не менее, требование для искусства свободы – не столько для художников, сколько для функционирования эстетической сферы культуры в целом, – схватывает нечто для этой деятельности существенно важное. Оно касается способности искусства вовлекать нас в опыт – опыт, богатый новым перцептивным знанием и представляющий собой особого рода ценность, т. е. в такой опыт, который всегда включает социальный аспект и социальное содержание. Эта способность искусства, однако, может быть реализована лишь при том условии, что художники, развивая оригинальное мировосприятие и воплощая его в своей работе, свободны следовать своим собственным путем. Отсюда: ценность произведения искусства имеет социальное измерение, и суть этой ценности подводит нас к парадоксальному заключению, что искусство способно внести свой уникальный социальный вклад лишь тогда, когда свободно от социального императива.

Начну с допущения, что романтическая доктрина *искусства для искусства* не только далека от истины, но истиной никогда не была. Как провозглашение самобытности, это утверждение было влиятельным лозунгом индивидуального ищущего духа художни-

¹ Извлечения из статьи: *Berleant A. Public evaluation of art // Berleant A. Aesthetics and Environment. Themes and Variations on Art and Culture. Alder-shot : Ashgate, 2005. P. 186–199.* Перевод подготовлен к публикации Б. В. Орловым и И. М. Лисовец. Впервые данная работа А. Берлеанта была опубликована на польском языке: *Berleant A. Społeczne wartościowanie sztuki // Problematyka wartościowania w Amerykańskiej filozofii i estetyce xx wieku [= Проблематика ценности в американской философии и эстетике XX века / ed. przez Andrzej Ceynowa, Bohdan Dziemidok, Marek Janiak]. Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 1995. S. 58–67.*

ка XIX столетия. И, как вынужденная риторика борьбы за творческую свободу, она по-прежнему продолжает звучать убедительно. Однако мысль, что искусство должно быть свободным от социального давления и что художнику нет нужды брать на себя бремя обязательств перед окружающим обществом, искажает условия реализации самой сущности художественной и эстетической деятельности. Чтобы осуществлять свою социальную роль, искусство должно быть свободно.

Как могут искусство и художник быть в равной степени и автономны, и неотделимы от сети социальных процессов? Не являются ли эти качества несовместимыми? – Едва ли, ибо искусство есть неотъемлемая часть общественного устройства и социальная ценность; и я постараюсь продемонстрировать, что указанные роли искусства базируются на сохранении свободы художника. При условии такой свободы искусство способно не только вносить особый вклад в культуру и демонстрировать свою уникальную ценность – это необычайное обстоятельство обеспечивает также основу, на которой возможна оценка уникальной по своей природе деятельности искусства. И здесь мы подходим к неожиданному выводу: более независимое, самобытное искусство, способное идти собственным путем и следовать лишь внутренне присущим ему направлениям, и будет тем искусством, что в большей мере вносит особый вклад в социальную жизнь. Суть моей статьи заключается в разработке и обосновании данного тезиса.

Философское исследование ценности опыта может дать лишь приблизительные результаты. Нормативные вопросы, особенно когда они касаются искусства, остаются заведомо неразрешимыми. Не будучи скованным установкой, что природный мир обманчив, и при отсутствии потребности в опоре на традиции и институты социальной жизни, которые позволяют обществу выживать и преуспевать, искусство и его действие возникают, как может показаться, лишь чтобы следовать импульсам и прихотям, принимая то же многообразие обликов, что и участники Хеллоуинского парада – в формах столь же фантастических и причудливых. Иные скажут, что такова картина сегодняшнего искусства, где

эксперимент, изменчивость и культ новизны предопределяет выставочные, представительские и экономические свойства современного арт-объекта. Существует ли какая-то рациональная нить, указывающая на связь этого социального процесса с потенциальной областью аутентичности, лежащей за гротеском и карикатурой? Или мы остаемся лишь с занимательной картинкой, которая представляет собой не более чем сверкающую поверхность, рассчитанную на привлечение внимания капризной публики?

Вклад философии в какую бы то ни было дискуссию состоит в прояснении результатов последней. И хотя это не единственная и даже не главная цель философии, в дискуссии подобного рода она, несомненно, вносит ясность и последовательность, ибо в поле художественной и эстетической деятельности перепутать множество смыслов *ценности* довольно легко. Каким образом можно определить некоторые из них?

Обычно мы говорим о ценности, обсуждая художественный объект. Например: насколько удачна работа Мишеля Грэйвза *The Humana Building* в Луисвилле – пышное постмодернистское мраморное сооружение с классическими объемами и элементами? Что делает произведение архитектуры выдающимся? Автопортрет позднего Рембрандта – проникновенным? Скрипичный концерт Альбана Берга – божественно прекрасным? Одним словом, что делает художественный объект гениальным, выдающимся произведением искусства?

На первый взгляд, третий – и главный среди прочих – вопрос должен получить ответ последним. По крайней мере, если ставить ответ на него в зависимость от тех или иных суждений по поводу отдельного произведения, он действительно представляется последним этапом в логической последовательности. Другие же вопросы требуют ответа, вызывая к идентификации: суждению о произведении должна предшествовать критика, а вместе с критикой – сложная вязь информации об объекте с его пристальным восприятием, позволяющая дать ему как можно более точное описание.

Однако ответ на третий вопрос, будучи значением нормативным, на самом деле, должен предварять этап критики. До тех пор, пока у нас есть лишь некоторое представление о месте искусства в социальной географии, мы не можем с уверенностью дать критическое толкование относительно такой всецело ценностной деятельности как художественная. Какая функция делает искусство одной из множества деятельностей человека и соответствующих институтов, совместно работающих на созидание общественной жизни? В чем особенность вклада искусства, представляющего эстетическое как всеобъемлющую черту человеческого общества в его исторических (вплоть до архаических) формах?

Так или иначе, художественная критика предполагает, что и ее объекты, и сама ее деятельность мыслятся в определенной мере важными элементами человеческого общества. Далее, вслед за признанием социальной функции искусства, необходимо оценить его деятельность. При этом важно понимать, что в основе искусства, рассматриваемого как социальный институт, лежит благоприятная для творческой и ценностной работы среда, которая составляет сферу художественно-эстетического опыта. В то же время произведения искусства являются продуктами индивидуальных решений и действий, и встреча с ними нашего воспринимающего сознания – это событие личное. Исходя из этого, опыт – в равной степени и источник всякой ценности, и ее проявление.

Очерченная область, к которой применимо понятие *ценности*, в свою очередь, предъявляет нам *нормативное циркулярное предписание*: ценность присуща нашему творческому и оценивающему восприятию искусства, именно такое восприятие оказывается основным условием оценки. Одновременно оценка опирается на критическую деятельность, и критика становится социальной функцией, занимающей свое место в культурном контексте. В конечном счете мы кратко называем «искусством» то, что всегда попадает в разряд опытной деятельности. Таковы основные вопросы, которые встают перед нами, когда мы имеем дело непосредственно с искусством.

Позволю себе указать здесь на основной фактор, делающий оценку в искусстве коренным образом отличной от, скажем, юридического заключения. В отличие от юриспруденции, в искусстве давно не популярна ориентация на прецедент. В то время как юридическое заключение руководствуется максимальным уяснением дела (т. е. того, что уже дано. – *Примеч. переводчиков*), художественное решение это, наоборот, может привести к провалу. И тем не менее, история и эволюция искусства, как видим, дает скорее ключ к осмыслению специфического характера художественной деятельности, нежели выступает источником путаницы; развитие (которое, разумеется, нельзя отождествлять с прогрессом) – это основной фактор в искусстве и один из наиболее важных его параметров, который необходимо учитывать.

Ибо что можно сказать о музыке, которая не звучит, как в прежние времена, в исполнении артиста с музыкальным инструментом в руках, а представляет собой игру непосредственно композитора, записанную на магнитную ленту и созданную с использованием электронно генерируемых звуков синтезатора? Или как нам судить о постмодернистской архитектуре, использующей черты более ранних по времени стилей, чтобы украсить поверхность объекта декором? Подобного рода дилеммы составляют интригующий и внушительный перечень, куда входят, например, и глиняная скульптура, что преобразует огромные площади земной поверхности в «письменный язык», превращающий слова в полупонятные образы и комбинации, которые раздражают нас нарушением порядка и странными, на грани приличия, едва уловимыми коннотациями; и живопись, которая, вернувшись к изобразительности, использует образ в ерническом ключе или комментирует творчество мастеров прошлого с нарочитым пренебрежением. Во всех этих случаях суждение, очевидно, должно основываться на новых материалах, новых формах, новых отношениях.

Таков в основных чертах ландшафт, в котором рождается понятие эстетической ценности. И даже если его очертания кажутся знакомыми, в нем всегда скрывается нечто большее, нежели мы можем охватить за одно путешествие. Позвольте мне последо-

вать только в одном из множества возможных направлений – за ценностью, которая заключена в социальной функции искусства. Подробнее рассмотреть эту функцию мы можем, вновь сосредоточившись на критическом суждении и его месте в более широком социальном процессе.

Критика и оценка художественных объектов – тема привлекательная по вполне понятной причине. Мы, несомненно, заинтересованы в оригинальном, что называется, настоящем искусстве и хотели бы понять, как и благодаря чему произведения искусства могут достигать такого высокого статуса, как «гениальные». Чаще всего критика в этом процессе играет злополучную роль – она выступает скорее как суждение об объекте (произведении), нежели как руководство по его восприятию. Таким образом, практика критики и критика ее практики отвечает за большую часть деятельности, затрагивающей эстетическую ценность: критик комментирует произведение искусства, ученый высказывается о критике, а публика платит за все это буквально ценой арт-объектов, престижем и готовностью поддаваться тем или иным влияниям; все это может быть сторонами одного и того же явления.

И все-таки считается, что публика – это нечто большее, чем невольная жертва критиков. Ведь практически в этой любопытной ситуации массы могут быть конечной инстанцией суда, о чем впервые (применительно к литературе) заявил еще Аристотель. В наши дни схожее соображение высказал Нортроп Фрай: по его мнению, критик представляет «читающую публику и является ее лучшим и здравомыслящим экспертом»; будучи ее заместителем, критик выступает представителем, но не законодателем публики.

Даже Марсель Дюшан, который спровоцировал, вероятно, больше критических комментариев, чем любой другой художник, написал однажды:

...в конце концов, чтобы заявления художника обрели социальную ценность, а потомки в результате включили его в скрижали истории искусства, художник должен будет ожидать приговора зрителя.

Кроме того, он утверждал, что

творческий акт не совершается всецело одним лишь художником; зритель устанавливает контакт произведения с внешним миром, толкованием и интерпретацией его внутренних свойств – и таким образом вносит свой вклад в творческий акт.

Бóльший же вклад критика в данном отношении состоит, скорее, не в оценке произведения искусства, а в предложении руководства по его восприятию. Рассуждая о функциях критики, Томас Элиот утверждал, что интерпретация является не столько собственно интерпретацией, сколько способом обеспечения читателя фактами, которые он мог бы проглядеть. Другие же – Блэкмур, Хэмпшир и Айзенберг – понимали роль критика как помощника публики в эстетическом восприятии произведения искусства¹.

Поэтому рассматривать практику критики – значит напрямую изучать свойства хорошего критика, как это делали Юм и другие. С другой стороны, это также непосредственный повод исследовать отличительные особенности состоявшегося, оригинального

¹ Р. Н. Блэкмур в книге «Время критики» пишет: «Работа критика есть поиск и обретение путей расширения собственной и общедоступной эстетики, а также вклад в расширение эстетического опыта» (*Lectures in Criticism*. N. Y. : Bollingen, 1949. P. 23). Стюарт Хэмпшир утверждает, что работа критика состоит в том, чтобы помогать видеть, что дает нам произведение искусства для эстетического наслаждения, а не учит нас предпочитать одно произведение искусства другому (*Logic and Appreciation // William Elton, Aesthetics and Language*. Oxford : Blackwell, 1967. P. 161–169). В известной статье «Критическая коммуникация» Арнольд Айзенберг также доказал, что «роль критика как учителя, заключается в том, что он дает новое восприятие и вместе с ним новые ценности» (*Aesthetics and the Theory of Criticism*. Chicago and London : University of Chicago Press, 1973. P. 167). В своей книге «Эстетическое поле» (Spring Field, 1970) я также доказываю, что критик – воспитатель эстетических чувств, а не тот, кто выносит суждение о произведении искусства как эксперт.

произведения искусства. И пусть на первый взгляд всё это несложные вопросы, для разрешения они, тем не менее, нелегки, и попытки ответить на них – вечный предмет эстетики. Я, однако, ищу решение нормативного и основополагающего вопроса об оценке художественной деятельности, т. е. о работе художников над своими произведениями, о взаимодействии публики с художественными объектами в процессе оценочного восприятия и об играющих активную роль в социальном процессе арт-объектах самих по себе. При этом тот факт, что мы склонны судить, прежде всего, о ценности конкретных художественных объектов, заслоняет нормативное измерение, которое является логически первичным, – собственную ценность художественной / эстетической деятельности как таковой. Она не сводится к тематике, техникам, стилям работы, равно как и к особенностям художественного объекта, причинам, условиям и последствиям его создания. Она связана скорее с функцией творческого процесса вообще, и это главное место, где располагается понятие эстетической ценности. Таким образом, основополагающий нормативный вопрос касается не как таковой критики художественных объектов, но социальной оценки художественного процесса, оценки социальной функции искусства. Она, в свою очередь, базируется на оценочном опыте нашего эстетического взаимодействия с искусством.

Выбор такого направления мысли должен привести нас к пониманию роли публичного критика (по Нортропу Фраю) как модели участника социального процесса искусства в принципе (а не просто критика по преимуществу). Публичная критика руководит восприятием публики, а также служит социальной цели, подвигая людей к приобретению художественного опыта, который, в свою очередь, может быть новым, разнообразным или просто незнакомым... Фрай настаивает, что критерием для определения окончательной ценности художественного объекта становится именно коллективный опыт. По сути дела, успех объекта в коллективном опыте восприятия и становится убедительным основанием его ценности. Такой критерий, правда, не вполне ясен, ведь художественная публика отличается своей множественностью: начиная

от публики искушенной и элитарной до обширного круга тех, кто воспринимает лишь наиболее традиционные из произведений и представлений. Среднее статистическое опыта выводится исторически – в коллективном познании всего корпуса художественных произведений и традиций. При всей своей изменчивости опыт выступает решающим показателем в вопросе ценности.

Существует иной взгляд на этот исторический процесс. Согласно ему, несмотря на признание опыта в искусстве ключевым элементом, социальную функцию произведение искусства все же несет само по себе. Западная эстетика этот аспект искусства отвергает, и недавняя история искусства фактически показывает следование курсу инволюции (*involution*). В то же время, когда автономия искусства была утверждена как неотъемлемая его характеристика, границы искусства сократились – можно сказать, оно стало пребывать в самом себе, достигая такого уровня самосознания, на котором, по замечанию Артура Данто, искусство превращается в род философского комментария.

Однако с середины XVII по середину XX в., когда искусство очевидно следовало своему внутреннему развитию, оно, тем не менее, преспокойно вносило вклад во множество социальных процессов, частью которых всегда и было. Несмотря на отличие музыкальных представлений от живописных, а театральных – от архитектурных, все они вкуче выполняли ряд схожих социальных функций. Главная среди них заключалась в способности искусства менять человеческое восприятие и сдвигать границы возможного опыта (что в свое время вдохновило Оскара Уайльда на знаменитый афоризм о жизни, подражающей искусству). Мы до сих пор по прошествии веков ослеплены «Венерой» Гварди и французской деревней Коро, мы зажмуриваемся от солнечного луча импрессионизма. Застывший геометризм кубизма, Баухаус и интернациональный стиль Ле Корбюзье создали такое урбанистическое окружение, которое лишь в последнее время стало восприниматься как скучное и гнетущее. Глаза Сезанна видели мир отлично от Джотто, видение Тернера и Моне было очень непохоже на видение Рембрандта и де Ла Тура. О «Трехгрошовой

опере» Брехта можно судить как о воплощении разочарования и цинизма, подобном Берговской «Лулу», обе же они далеко ушли от «Волшебной флейты» или «Дон Жуана» Моцарта, в которых вторжение милостивого или мстительного божества в мир человеческих событий еще расценивалось как вполне вероятное. Сейчас театру нет нужды быть откровенно дидактичным, как это было с мелодрамой XIX в., чтобы сделать нас более чуткими к искусной запутанности общественных отношений, самих себя тесно связавших с условиями времени и культуры. То, что такие связи с социальным миром есть неизменные спутники художественно-эстетической деятельности, безусловно, является частью моего тезиса. Наряду с углублением и обновлением опыта восприятия социальная роль искусства предполагает также и процесс адаптации публики к новаторским идеям, действиям, событиям, и процесс пробуждения эмоциональности и культивацию чувственного.

Любопытное открытие можно сделать, отметив сходство деятельности искусства в своей социальной функции с индивидуальным творческим процессом. Подобно тому, как отдельный художник интуитивно управляет созданием арт-объекта, собирательный художник как участник социального института в поиске и открытии новых социальных восприятий, направлений и целей резонирует с коллективной интуицией. Художники, если позаимствовать выражение Лоуренса, – «антенны рода человеческого», и этот их дар открытости придает искусству свою социальную ценность. Как объекты этого процесса свою ценность приобретают и художественные произведения. Их социальная оценка зависит от того, насколько они способствуют расширению и развитию воспринимающего сознания публики – сознания, которое всегда связано с историей и культурой. Социальная сфера, таким образом, оказывается не только инстанцией, устанавливающей художественную ценность, но и основным неизменным фактором подобного рода развития и расширения.

Живописание истории искусства широкими мазками выявляет социальные процессы порою на неожиданных путях. След-

ствие имманентной процессуальности, позволяющей искусству осуществлять социальные функции, оно зачастую может открыто приближаться к экземплификации тех настоящих общностей, которым служит. Эрвин Панофский, например, убедительно доказал, что готическая архитектура воплощает собой духовные устремления средневековой Европы¹. Она выражает их столь явно, что теперь, характеризуя менталитет этой эпохи, мы непременно говорим о готическом стиле. Неслучайно готика оставалась наиболее адекватной архитектурной формой для передачи видения, обусловленного присутствием в религии сверхъестественного, вплоть до XX в. Говоря о таком влиянии, я, однако, не заявляю о наличии между художественной формой и социальным характером эпохи причинной связи. Готический собор не создает духовного средоточия средневекового общества, так же как социальные формы и религиозные убеждения этого периода не вырабатывают специального архитектурного стиля, который отражал бы общее состояние духа. Социальный порядок и его искусство – это, скорее, части одного целого – культурного процесса, в котором и религия, и искусство, вкупе с прочими силами, институтами и укладами культурной жизни, формируют ее уникальный характер. Совпадение, согласие социального и художественного указывают на немаловажную роль искусства в обеспечении перцептивного фокуса для социального этоса.

Собственные знаковые характеристики имел и восемнадцатый век, их отражения можно найти в кодификации музыкальной практики Рамо в диатоническую систему. Со своими третичными гармониями и доминантно-тоническими ключевыми отношениями тональная система может быть понята как экземплификация смысла рационального порядка, который был господствующим

¹ Эрфин Панофский (Erwin Panofsky, 1892–1968) – немецкий и американский историк и теоретик искусства, один из самых известных представителей иконологического метода изучения изобразительного искусства. А. Берлеант имеет в виду его исследование «Готическая архитектура и схоластика» (“Gothic Architecture and Scholasticism”, 1951). – *Примеч. переводчиков.*

щим духом того времени. Строгая логика звукового воздействия заставляет нас модулировать из отдаленных тональных слоев последовательные квинты к ключевой ноте композиции. Этот устойчивый рациональный порядок обнаруживает себя как на уровне физики сериальных обертонов, так и на уровне математики планетных систем. Одно и то же понимание рационального порядка как соотношения частей и целого в равной мере распространяется как на искусство, так и на культуру.

Дух нашего времени, безусловно, не способствует обособлению: в самом деле, он выглядит как бы умышленно игнорирующим цельность личности. Последовательные перемены в искусстве демонстрируют мимолетное настроение, переходящее из одного состояния в другое. Будучи, как и другие аспекты современной культуры, столь же нестабильными и не являясь ни очевидными, ни несущественными, эти перемены – маркеры сегодняшнего дня, которые не могут быть пролонгированы. Импрессионизм, кубизм, экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм и их многочисленные наследники, – эти движения, руководствуясь в изображении мимолетным настроением, характерным для нашего неустойчивого времени, переманили на свою сторону не только живопись, но и музыку, скульптуру, театр, архитектуру, кино. Современное искусство отошло от образного изображения, включавшего свет, цвет и геометрическую структуру объемов, в сторону расширения субъективности, нарочитой абсурдности и авторефлексии. Расширение авторефлексии проявилось также не только в искусстве, но и в основных идеях и общественных движениях нашего времени. Если обратиться, например, к вопросу мирного сосуществования, то мучительные поиски пути, что позволил бы избежать глобальной катастрофы, требуют такого уровня самосознания, который пока слишком медленно вырабатывается у политических лидеров. В связи с чем искусство претерпевает огромное давление, ведь оно должно способствовать этому процессу. Взятое в более общем культурном контексте, искусство, исходя из глубоко интуитивного ответа на абсурдизм рассудочности, может работать по ту сторону рациональности,

становясь пародией рационального ума. Таковы абстракции на тему глобальной катастрофы, изображающие последствия альтернативных сценариев «ограниченной» ядерной войны или полужизнь ядерной пустыни в 10 000-летнем временном измерении, или исход Холокоста и других попыток этнического истребления, или перспективы СПИДа в масштабе всего населения Земли. Когда современное искусство берется за эти темы, оно может стать искусством безысходности, хаоса, внутреннего беспорядка, иллюзии, иронии и бегства – подобно географическому искусству Кетэ Кольвица и Джексона Поллока, субъективности восприятия в абстрактном экспрессионизме и живописи цветового пятна, соединению густой рациональности с живой эмоциональностью в серийной музыке Альбана Берга, ностальгии постмодернистской архитектуры... Примеры эти бесконечны и поражают своим многообразием. Они абсолютно соответствуют сегодняшнему состоянию мира.

Все эти явления не говорят о том, что искусство ускоряет развитие сознания – они лишь свидетельствуют, что искусство его воплощает. Действительно, диапазон сознания в одно и то же время простирается от мрака невежества до просветленности предвидения. И все же, подводя нас к сути происходящего в настоящем, к встрече-столкновению с ним и его осознанию, искусство обладает такой социальной властью, которую всегда распознают иные из цензоров. Превалирующая ценность искусства заключается именно в этой власти. Знаменитое высказывание Перикла об общественной важности свободного обмена идеями в равной мере применимо к свободе и доступности восприятия. Обладая властью подвигать нас видеть, слышать и понимать смысл вещей, искусство служит делу человечества.

В этом и обнаруживается социальная значимость искусства. Важно отметить, что в отличие от морали, искусство, как правило, не располагает к сохранению status quo. В противовес сверхприродной религии – не поддерживает нечто подобное сущности или содержанию. На контрасте же с социальной доктриной, светской или религиозной, – не побуждает нас напрямую к действию.

Перечисленные, а также иные средоточия ценности в человеческой культуре обладают собственными функциями и собственным логическим обоснованием, но они не тождественны ценности, заключенной в искусстве. Она состоит в его уникальной способности инспирировать переживание, погружать нас в многосложные пласты сознания в ощущении, значении, действии. Искусство воздействует непосредственно: оно сталкивает нас с безусловно присутствующим, наличным. Его сила исходит также из внутренней процессуальности: и функционируя автономно, что происходит в более широком социальном контексте, и адресуясь напрямую к нам как личности, искусство реализует свою ценность не только как результат художественной деятельности, но и как процесс ее осуществления. Это та область человеческой культуры, что обладает собственной первичностью и чей вклад становится возможным благодаря ее самоцельности (направленности на саму себя). И потому искусство осуществляет свою социальную функцию тем эффективнее, чем менее оно обременено социальной миссией. Поработанное искусство становится пресным, бесплодным, потворствующим подтверждению очевидного и банального. Если же прямоту искусства поощрять, оно становится инструментом просвещения и, следовательно, согласно глубокому умозаключению Спинозы, средством обретения свободы.

Признавая эту сферу эстетической ценности, мы открываем область для оценки искусства. Искусство, расширяющее диапазон чувственной рефлексии и углубляющее понимание человеческого сообщества, конкретного времени и места, является искусством сильным и самобытным. Искусство же, которое затуманивает видение, вызывает в нас апатию или потворствует нам своим поверхностным содержанием, – предает свою социальную ценность. Если истина времени горька – то и его искусство должно быть горьким.

Что можно сказать об искусстве упадочном, выродившемся, искусстве, прельщающем нас недовольством или порочностью? Об искусстве, которое угрожает социальной стабильности и уко-

ренившимся ценностям? Сказанное на эту тему Платоном еще актуально.

Диктуя искусству, в каком направлении двигаться, политические и религиозные институты подрывают его автономию, его уникальную силу. Разрушая социальную функцию искусства, социальный контроль ослабляет его и в результате дискредитирует социальную ценность искусства как такового. Отсюда парадоксальный вывод: социальная ценность искусства велика тогда, когда оно следует своему собственному духу свободы от социального и политического принуждения. А знаком ценности искусства является его способность вовлекать нас в свой мир с его собственными временем и местом.

Таким образом, оценка искусства – в самой широкой перспективе – находится не во власти рецензентов и не в суждениях эрудированных критиков. Их цели оправданы лишь тогда, когда развитие искусства дробится на периоды, разрывается на сотню дискретных актов творения, представления и суждения. Но от этой атомистической модели, устарелого взгляда на мир XVIII столетия, нам необходимо отойти. Ибо свой особый вклад искусство вносит как совокупный социальный институт, интегрированный в область человеческой культуры. Понимание искусства в целом нельзя сводить к пониманию одних только индивидуальных творческих актов и отдельных объектов. Искусство дает нам силы, позволяя каждому добавлять свой уникальный голос к общему человеческому хору и модулировать тем самым качество общего звучания.

Вопрос оценки искусства, повторю, не может сводиться к суждению о конкретном художественном объекте. Понять условия, при которых искусство осуществляет себя наиболее эффективно, можно лишь тогда, когда мы рассматриваем художественную / эстетическую деятельность в социальной перспективе. Следование своим собственным путем, руководство в создании художественных форм лишь внутренним импульсом и движущей силой оригинальных идей и материала, внимание к тем слабым проблемам чувственности и интуиции, что предшествуют формулам и

доктринам, позволяют художникам не только постоянно расширять свои творческие возможности, но и вносить свой ощутимый социальный вклад. Силы же, что не обходятся без художественной деятельности – политические, экономические, социальные, религиозные, идеологические – стремятся ее контролировать и таким образом ослабляют этот творческий источник человеческой культуры. Итак, отдельные произведения искусства, художники, стили и движения реализуют свою величайшую социальную роль благодаря социальной открытости культуре.

Маркс В. Вартофский ИСКУССТВО, МИРЫ ИСКУССТВА И ИДЕОЛОГИЯ¹

Очевидный недостаток институциональной теории искусства состоит в том, что она не объясняет искусство как таковое. Она полагается на то, что нам об этом расскажут другие. Зато эта теория точно определяет, кто эти другие и что означают их действия, когда они представляют, называют или же осознают нечто как произведение искусства. Но даже в этом случае данная теория ненадежна. Мир искусства, о котором нам говорят, – это группа людей, осуществляющая вышеназванные действия. Точнее выражаясь, определить, кто они, можно исходя из того, *что* они делают. Именно их деятельность по присвоению статуса тем вещам, которым они этот статус присваивают, и делает их представителями мира искусства. Членом этого мира становятся, когда вовлекаются в эту деятельность. Или, проще говоря, – присваивая себе статус члена этого мира. Таким образом, именно самоустанавливаемое членство берет на себя определение каких-либо вещей в этом мире как вещей мира искусства, или (более строго) – определение вещей как произведений искусства, чей онтологический статус ввиду этого истощается, и они существуют в мире-в-целом постольку, поскольку они – вещи мира искусства. В любом случае (по крайней мере, в нашем варианте) институциональная теория является конституционной, где основным закон – институционально определенная намеренная деятельность. Искусство – то, что принимается как искусство теми людьми, которые принимают вещи в искусство. В данном смысле мы могли бы назвать это «теорией искусства Пиранделло»: «Вы являетесь искусством, если мы вас им считаем».

Сегодня этот подход можно признать пристрастным или даже несправедливым. Существуют, например, другие критерии: для того, чтобы быть произведением искусства, т. е. вещью мира ис-

¹ Извлечения из статьи: *Wartofsky M. Art, Artworld and Ideology // Journal of American Aesthetics and Art Criticism. 1980. Vol. 38, № 3. P. 239–247.* Перевод подготовлен к публикации Б. В. Орловым и И. М. Лисовец.

искусства, принадлежащей к виду художественных произведений, нечто должно быть создано кем-то в неких условиях на фоне мира искусства. Произведение искусства является артефактом. Это вынужденное заключение, однако, либо слишком натянуто, либо без него и вовсе можно обойтись. Например, «картины» обезьяны Коко¹ в каком-то смысле могут быть «созданы» Коко «на фоне мира искусства», независимо от того, знает она об этом или нет, хочет этого или нет. Так что это, как мне кажется, слишком вольный критерий – он позволяет включить в мир искусства даже след улитки, пересекающий дорожное полотно, или след метеора на ночном небе, или след электрона, проходящий сквозь камеру. В другом случае для того, чтобы, в отличие от случайностей или природных объектов, считаться артефактом, нечто должно быть создано как преднамеренное или, более того, осознанное творение. И опять же: не всё, таким образом созданное, т. е. просто кем-то созданное, может стать произведением искусства. Далее мы, допустим, сводим условие к артефакт-определению, которое требует, чтобы создатель артефакта был художником. Это в какой-то мере позволяет решить проблему, сместив проблемный акцент с «произведения искусства» на «художника», но мы опять же будем вынуждены отвечать на вопросы: кто является кандидатом на звание художника, кто добивается такого звания, кому можно его присваивать, кто его достигает, так что мы можем должным образом описать произведения искусства как продукты творческой деятельности художников. Но без такой замены в решении нашей проблемы можно обойтись.

Поскольку я рассматриваю искусство как исторический и исторически изменяющийся способ человеческой практики и поскольку искусство, как язык, наука или ценности, является со-

¹ Самка западной равнинной гориллы по имени Коко считается самой интеллектуально развитой обезьяной за всю историю наблюдений. В рамках исследовательской программы ученых Стенфордского университета (США) она овладела более чем тысячей жестов американского жестового языка амслена и была способна воспринимать на слух и понимать около 2 000 английских слов. Уровень ее IQ колебался в пределах от 70 до 95. – *Примеч. переводчиков.*

циально установленной и социально мотивированной деятельностью, мне хотелось бы, чтобы список всех потенциальных кандидатов на этот статус (статус искусства) включал и тех, кто будет подобным же образом определяться не только в текущий момент, но и в будущем. Да, возможно полное и неполное ощущение контекста, цели и истории – а значит и полное и неполное ощущение установленного, институциализированного (institution). Из этого следует, что должны существовать как полная, так и неполная институциональные теории искусства. Убежден, что до сих пор нам была представлена неполная; и я хотел бы ее немного дополнить.

Неполнота, недостаточность институциональной теории объясняется ее формальностью. Каждое из ее понятий – например, «мир искусства», «кандидат», «оценка» – это переменные, чьи значения туманны, неопределенны и вводятся декретом или условием. Иначе говоря, каждое понятие этой теории является переменной, значение которой – другие переменные. Например, «мир искусства» в перечень своих элементов включает «художников» и «посетителей музеев». Однако «художник», как и «посетитель музея» – это переменная, чье значение меняется, будучи социально, исторически и даже художественно-исторически обусловлено. До тех пор, пока не было музеев, не было и их посетителей, следовательно, мир искусства был заселен не так, как сейчас, даже несмотря на изменчивость его значений. Поэтому нам, несомненно, хотелось бы, чтобы определение «мира искусства» учитывало его потенциальную адаптацию именно к таким социальным и историческим переменам. При этом чтобы быть чем-то большим, нежели просто формальной ловушкой, «мир искусства» должен определяться чем-то более существенным, нежели шаблонный список его членов. Он должен иметь определенную и конкретную формулировку для любого выбранного отрезка времени. Абстракция «мир искусства вообще», быть может, и полезна тем, что служит обозначению чего-то общего для всех миров искусства в истории. Но в отношении «тех, кто сохраняет механизм мира искусства работающим и, таким образом, обеспечивает продолжение его существования», она оказывается,

на мой взгляд, довольно бессмысленной вещью. Все курьезное (и невнятное) в ней обнаруживается тогда, когда мы пытаемся ответить на такие вопросы, как: *кто* побудил мир искусства возникнуть во Флоренции, в Кватроченто; кто теперь заменит Гарольда Розенберга¹, когда он ушел; чем по своей сути отличалась роль покровительства в персидском искусстве от покровительства в средневековом европейском искусстве и, наконец, представляют ли подписчики заочных курсов «Музея искусств Метрополитен» нечто в понимании искусства, хотя бы части мира искусства?

Полагаю, бессмысленность и пустота в решении подобно-го рода вопросов является симптомом формальности определения «мира искусства», однако содержание его проявляется, как говорится, с заменой переменных значением. Лучшим, что мы сможем извлечь из этой процедуры, будет некоторое изменение контекста «описательной» теории искусства, которая непременно потерпит крах, поскольку прав на существование имеет не боле, чем описательная теория какой-либо науки или здоровья, или заболевания, или любого другого характерного для человека состояния или деятельности. Причина в том, что избранные этой теорией в качестве приписываемых («описательных») условия на самом деле оказываются строго нормативными определениями.

Вывод, который можно сделать в результате последовательного применения институциональной теории искусства, состоит в следующем: чтобы, провозглашая институциональную теорию искусства, оперировать неоспоримым статусом произведения искусства, мы должны знать, *что* берется в качестве кандидата для оценки или наделения этим статусом, т. е. *что* тем или иным образом принимается за «институт» (институт «мир искусства»). Но это значило бы, что вещи, не подпадающие под эту теорию,

¹ Гарольд Розенберг (Harold Rosenberg, 1906–1978) – один из самых влиятельных американских искусствоведов в области современного искусства; ввел термин «живопись действия» для обозначения определенного стиля абстрактного экспрессионизма. Помимо художественной критики занимал ряд академических должностей в нескольких университетах США, выиграв множество академических наград. Автор нескольких книг и сборников эссе по искусству. – *Примеч. переводчиков.*

собственно говоря, художественными произведениями бы не являлись. Теория эта не должна быть непременно просто либеральной – т. е. открытой настолько, чтобы, наконец, принять в расчет авангардное расширение художественной сферы, равно как не должна быть в обязательном порядке теорией-демаркацией, исключающей произведения, которые не должны быть приняты в мир искусства. За исключением этого ничего привлекательного в ней нет, ибо нет внутренних, внеконтекстуально определяемых свойств, которые сами по себе являлись бы достаточными условиями для предоставления каким-либо объектам определенных прав или статусов (хотя необходимые условия в принципе могут существовать).

Воспользуемся теперь институциональной теорией в области теорий искусства, ведь именно они в конечном счете определяют, что является, а что не является произведением искусства. Так, нечто будет считаться художественной теорией, если этот статус присвоен ему в мире теорий, т. е. если его рассматривают как предполагаемую теорию искусства или если оно «представлено художественным теоретиком на фоне мира теорий». Говоря иначе, теориями искусства (или, как мог бы сказать Коллингвуд¹, «собственно художественными теориями») будет лишь то, чему присвоен такой статус. Сейчас *всё*, в отношении чего было сделано какое-то заявление, принимается как кандидат на обретение статуса, и в данном случае, чтобы стать членом мира теорий, ему нужно не более чем самоназначение. Ничего «институционального» в этом нет: или институт диктует, или каким-то образом определяет, кто является, а кто не является членом клуба. И хотя подобную процедуру можно назвать дескриптивной, при ней все-таки совершается нечто большее, чем просто описание, ибо подразумевается, что подобное описание – это не только объективные сведения о том, как институт функционирует, но и – *фак-*

¹ Робин Джордж Коллингвуд (Robin George Collingwood, 1889–1943) – британский философ-неогегельянец, историк, археолог, автор ряда книг, в том числе «Принципы искусства» (“The Principles of Art”, 1938). – *Примеч. переводчиков.*

тически – установление (онтологическое конституирование, если хотите), *что* собой представляют условия существования теории искусства (а, следовательно, и произведения искусства).

Описание становится актом нормирования, и это не случайно, ибо логика конституирующей деятельности (как логика интенциональных объектов) и предполагает норму, по которой нечто является тем, за что оно принимается, на том основании, что его бытие есть бытие, которое принято (*its being taken*), т. е. определенным образом установлено. Более того, поскольку мир искусства является самоконституирующимся, он – лишь *то, за что он себя принимает*; и далее: поскольку, согласно институциональной теории, он принимает себя за того, кто присуждает, приписывает, представляет, придает статус, который делает произведение искусства произведением искусства, такое *принятие* практически оказывается *созданием*. Следовательно, артефакт сводится к кандидату, а кандидатство, таким образом, оборачивается легитимацией, а она, безусловно, нормативна.

В случае, когда нормы представляются описаниями фактов, мы имеем дело с идеологией. Давайте в качестве примера для доказательства возьмем то, что Карл Маркс сказал бы о классической политической экономии как идеологической теории. Он утверждал, что классики политической экономии принимали особые условия капиталистической экономики, рынка, производства товаров, абстрактного труда и т. д. за условия вечные и естественные, т. е. за единственно данные и неизменные. Ценностью товара, по классической теории, является его рыночная цена. Она устанавливается по соглашению или в ходе соревнования продавцов и покупателей. Это договорная теория цены. Определяющий эту цену институт – рыночный мир, который охватывает всех тех, «кто поддерживает механизм рыночного мира в рабочем состоянии и тем самым обеспечивает его длительное существование». Неверным и сводящим все к идеологии, по мнению Маркса, является то, что выгода здесь маскирует происходящее в действительности, т. е. происхождение прибавочной стоимости, представляя его как феномен рыночного мира, в рамках которого существует

ярмарочный обмен эквивалентными ценностями между равно свободными контрагентами. Таким образом, выдавая обдираловку за торговлю, к власти приходит идеология, что установить очень просто.

Впрочем, я не собираюсь здесь заключить, что институциональная теория – это теория капиталистической идеологии. Я лишь указываю на то, что это – теория идеологическая: она маскирует непосредственно происходящее в мире искусства личной формальной абстракцией под то, что лишь *кажется* происходящим. Институциональная теория является практически договорной теорией искусства или – иначе – она обладает свойствами договорной теории. Демократична эта теория лишь формально: мир искусства признается самоконституирующимся, это пусть даже и не идеальное речевое сообщество (*speech community*), но, по крайней мере, товарищество по дискурсу (*discourse fellowship*). Подобно Американской Конституции и Британскому Общему Закону, теория допускает поправки, дополнения, адаптацию к новому историческому опыту, обновление условий гражданства в Сообществе. Она примет и Дюрера, и Дюшана... Но при всем этом она – идеологична.

Поскольку рассматриваемая теория, по сути дела, – теория имманентного определения, она не предполагает места для стороннего взгляда, для возможности критики извне. Чтобы добиться успеха, говоря об искусстве *вообще*, критик должен быть *из* мира искусства и находиться *в* мире искусства. Теоретически, конечно, здесь можно поспорить, заявив, что *любой* может принять участие в критике, способствуя признанию кандидатов и / или внося предложения об изменении условий выбора кандидатур. Можно было бы привести доводы и показать, что новаторство и обновление в мире искусства происходят все время, и что на деле современный художественный мир полон стилистической и онтологической новизны. Но сверх того, я бы доказал, что институциональная теория в том виде, в каком она существует сейчас, остается идеологической, поскольку, по сути, как теория она не критична и создает такой мир искусства, который по определению

не подлежит критике. Более того, как и в случае «описываемого» факта, она тем же образом возводит все, что бы ни произвел мир искусства, в ранг действующей нормы, утверждая, что это и *есть* действующая норма. Таким образом, теория просто объявляет: всё, что мир искусства создает как норму, и *есть* норма, и всё, что можно в художественно-теоретическом плане сделать, – это сформулировать условия, согласно которым, такая норма создана, или объяснить, как она действует.

Я не обвиняю институциональную теорию искусства в той нормативности, которая предполагала бы создание нормы оценки, условно, «хорошего» или «плохого» искусства, искусства «лучше» или «хуже». Ведь на деле эта теория избегает любого оценочного критерия; вместо того, чтобы включить в разряд произведений искусства все те произведения, что должны были бы быть признаны таковыми в порядке классификации, она старается сделать это независимо от степени их одобрения или легитимации. Равно как и не учитывая иных возможных качеств этих объектов: определенного стиля, относимости к тому или иному движению – или наличия такого эстетического качества, которое позволило бы отграничить «искусство» от «подделок», псевдо-искусства и просто неудавшихся вещей. В конце концов, идеологичен в своем намеренно-фактически-истинном описании института, чья история отмечена смертоносной борьбой, напряженностью, исключительностью и узостью интересов, и сам феномен либеральности. Кандидатами на статус *произведения искусства* здесь считаются не те, что отвечают какой-то традиционно приемлемой классификации, а как раз те, что под нее не попадают. Если прямо: кандидатами, рассматриваемыми как легитимные, выступают для нее те, что любой исторический мир искусства считает нелегитимными.

Предмет обсуждения в институциональной теории как раз и заключается в вопросе о том, как достичь легитимации или статуса, в котором таким объектам отказано, как этот статус изменяется, как его утратить или вновь обрести. В этом отношении понятно, что институциональная теория является теорией статуса

искусства или теорией легитимации искусства. Она имеет целью дать оценку не тому, что заслуживает статуса или легитимации как произведение искусства, – но того, как такой статус достигнут, дефинировать процесс, в ходе которого он если не «присвоен», то заслужен. Как таковая эта теория не эстетическая, а теория политики искусства или идеологии художественного мира. Она и является теорией онтологии искусства лишь настолько, насколько это – теория предоставления прав, теория того, каким образом нечто является предметом искусства или обладает способностью им *бывать*, т. е. насколько это нечто обладает художественным существованием. Фактически можно утверждать, что в отношении институциональной теории, онтология повторяет идеологию.

Думаю, однако, что институциональная теория искажает саму себя, скорее всего, невольно. И возможно, я сознательно хочу сорвать с нее маску. Поэтому, чтобы показать, в каком смысле эта теория является теорией статуса, в данной статье я предлагаю сделать две вещи: во-первых, продемонстрировать, что для выполнения приписываемых ему в этой теории функций понятие *статуса* является чрезвычайно неполным и что для реализации этих функций нам необходимо выработать максимально исчерпывающее понятия как статуса, так и института. Во-вторых – доказать, что институциональная теория – это не теория искусства вообще, а локальная теория, *ad hoc* теория, которая обращается к конкретному феномену (вопросу статуса) – вопросу «А искусство ли это?», вопросу специфически современному, возникающему в истории искусства в конкретном социальном и историческом контексте.

Обратимся прежде всего к проблеме приобретения статуса и его смены. В онтологии произведений искусства существует вопрос: если нечто, не имевшее ранее статуса художественного произведения, впоследствии его приобретает, то было ли раньше это нечто произведением искусства? или же стало им лишь с присвоением статуса? Получает ли нечто, имевшее прежде один статус, новый статус, когда сам мир искусства изменяется так, что начинает мыслить этот статус иначе? Позвольте мне привести здесь

несколько примеров. До некоторых пор картины Тернера¹ рассматривались критиками как полотна, испачканные кофейной гущей, т. е., собственно говоря, совсем не в качестве произведений искусства. Полноценного же статуса для этих произведений критики добились с признанием, что как художник Тернер поразительно точно передавал свет, воздух, воду. Благодаря именно его репрезентациям эти невещеобразные и непредметообразные элементы визуального мира и стали знакомы воспринимающей живопись публике. Затем, ретроспективно, когда сходство Тернера с Моне и импрессионистами и его влияние на них стало частью сознания мира искусства, живописи Тернера был придан еще один статус – статус предтечи импрессионизма. А с приходом абстрактного искусства цветочные этюды Тернера стали рассматриваться в особом порядке: не как репрезентации и не как импрессии, а, скорее, как исследования цветовых отношений и композиционной формы. Итак, вопрос о статусе произведения искусства в этой истории поднимался только в начале. Впоследствии статус стал виден во всей своей полноте – как динамически непостоянный, а вовсе не как раз и навсегда установленный однократным ответом на двухчастный вопрос: «обладает (статусом)» или «не обладает». На этом примере мы также можем увидеть, что статус «мира искусства» – более значимая в историческом и эстетическом плане категория, нежели предполагает простая процедура включения или демаркации. Здесь можно было бы парировать, заявив, что наделение статусом – нормативно-эстетическая оценка, которая лежит за пределами *проблематики* институциональной теории и поэтому не совместима с ней. Но именно такая нормативно-эстетическая оценка заключена в самом условии обладания *всяким* статусом, статусом чего бы то ни было. Поэтому отделение содержательного наполнения нашего вопроса о значении «фона эстетического мира» от вопроса нейтральной описательной клас-

¹ Джозеф Мэллорд Уильям Тернер (Joseph Mallord William Turner, 1775–1851) – британский живописец, мастер романтического пейзажа, акварелист и гравер. Считается предшественником французских импрессионистов. – *Примеч. переводчиков.*

сификации по значению является ошибочным. Оставить понятие «мира искусства» на уровне формального вопроса, а спецификацию его контекста – на этапе характеристики его как «института», *tout court*, значит оставить нас наедине с пустой скорлупой теории.

Возьмем другой пример: абстрактное искусство (т. е. современная абстракция, а не абстракция декоративного искусства или символическая не-портретная абстракция, представленная в исламском или раннем христианском искусстве) до некоторых пор было лишено статуса искусства на том основании, что не являлось ни фигуративным, ни изобразительным, ни имитирующим, т. е. таковым, каковым подобало быть искусству. С принятием абстрактного искусства его идеологическое оправдание стали находить в том факте, что абстрактно формальные отношения линии, цвета, формы, композиции были также и всеми чертами фигуративного искусства. Здесь можно поспорить и показать, например, что «Триумфальный въезд Георга IV в Париж» Рубенса и «Герника» Пикассо композиционно похожи и просто наследуют классический центральный равнобедренный треугольник, связанный левой и правой вертикалями, который характерен для живописи гораздо более раннего Ренессанса (например, для Джотто). Чертой абстрактной композиционной формы в таком случае становится общая черта произведений искусства, чей статус в мире искусства был изначально приобретен в различные художественно-исторические периоды на особых основаниях. Статус этих более ранних работ затем (ретроспективно) изменялся. Например, картина Джеймса Уистлера, известная сегодня как портрет его матери¹, изначально была признана упражнением в композиции, этюдом в серых и белых тонах. Но стоило абстрактной формальной композиции оказаться в фокусе достижений искусства, как статус этого портрета перестал подвергаться сомнениям. Можно

¹ Имеется в виду работа Джеймса Уистлера (James Abbot McNeill Whistler, 1834–1903) «Аранжировка в сером и черном, № 1: портрет матери» (“Arrangement in Grey and Black, No. 1: Portrait of the Artist’s Mother”) 1871 г. – *Примеч. переводчиков.*

было бы сказать (хотя я не решаюсь этого сделать) о старой сестре Мери, изображенной Уистлером, что она теперь не та, что была раньше. Изменился особый статус произведения искусства, хотя не изменился его общий статус *как* художественного произведения.

До сих пор мои примеры были сугубо внутренними (internalist). Внешние (externalist) – очевидны. Революция в стиле репрезентации, которая произошла с введением линейной перспективы во Флоренцию в XV в., не была изолированной эстетической инновацией. Не считая ее истории (по выражению Самюэля Эдгертона, «открытия заново» спустя века после применения линейной перспективы в греческом сценическом оформлении, в настенных рисунках Помпеи), линейная перспектива вошла в употребление благодаря столь разнообразным факторам, как использование *camera obscura*, математической теории геометрической оптики Евклидова пространства, развития в эпоху Возрождения платонизма и его оппонента – христианской теологии бесконечности, развитию картографии и эколого-архитектурного контекста городской среды, использованию прямоугольных окон, т. е. оформленного визуального пространства, триумфа механицизма в физике XIV в. и развития инженерного черчения в технологии эпохи Возрождения как сопутствующего обстоятельства машинного конструирования и архитектуры. Можно возразить, что всё это не касается вопроса присвоения статуса художественного произведения, но является скорее совершенствованием видов и стилей работ, которые, вне всякого сомнения, уже были произведениями искусства. Можно сказать, что ничто не ставилось под сомнение инновацией стиля. Статус произведения искусства утверждался на других основаниях.

Суть же этих примеров в том, что центральное для институциональной теории понятие *статуса* не может быть сведено только лишь к абстрактному вопросу, является нечто произведением искусства или нет, а все прочие различия – не приниматься в расчет. Любая редукция разговора до сущностных качеств или условий подрывает саму деятельность по определению того,

чем этот статус является. Парадоксально, но, кажется, чем формальнее становится универсальность такой оценки статуса, тем меньше в понятии оказывается содержания. В результате такое понятие становится (в пределе) настолько пустым, что классификация вообще теряет смысл. Дифференцируемость чего-либо как имеющего статус произведения искусства есть его отличительное свойство в эстетическом, историческом и культурном плане, и оно подлежит четкому формулированию. «Хорошо, – может возразить приверженец неполной институциональной теории, – но, может быть, это <формулирование> совершает мир искусства или художник, превращая нечто в произведение искусства. Эта теория согласна приписать эту функцию институту, *что бы* ни выдавала в итоге практика и какое бы специфическое свойство (*differentia specifica*) ни принималось в расчет». Но такой подход лишает теорию ее критической функции сразу в двух отношениях: во-первых, он как бы «запирает» территорию исследования «статуса» в мире искусства и поэтому оставляет самую интересную работу по конкретному теоретическому анализу статуса другим, по-видимому, не теоретикам; во-вторых, утверждает таким образом, что «статус» является некритичным и, по крайней мере для данной теории, ненормативным понятием. Ненормативно описать нормы, конечно, можно. Но это – задача летописца, а не теоретика. Свести теорию к хронике значит отказаться от теоретической, то есть философской ответственности.

Можно возразить, однако, что институциональная теория является специфической лишь потому, что *делает акцент* на конкретных практиках мира искусства и художников как на том, что и определяет статус. Отнюдь не избегая этого понятия, она уступает его практикам и отказывается передавать философам. Не теоретики присваивают статусы или добиваются их для произведений искусства – это делает мир искусства. На что я бы сказал, что это все равно что махнуть рукой (имеется в виду указательный жест. – *Примеч. переводчиков*). Указать на практику художников и представителей мира искусства как на ту сферу, где устанавливается сущность статуса, в принципе, на мой взгляд, правильно. Но

с точки зрения референта и денотата, как таковое указание – действие двусмысленное. На что указывается непонятно – тут могут помочь слова. Однако же слова в своей денотации нам предлагают оставить формалистичными или довольно пустыми – с тем, чтобы они если и помогли указующему персту, то лишь отчасти. Кивок на «фон мира искусства» как на ту область, где нечто оценивается в качестве произведения искусства, создается как произведение искусства, может быть, нам нечто и сообщает, однако же совсем немного.

Формулировка «фон мира искусства», возникающая в разговоре о статусе художественного произведения, требует серьезной и максимально полной характеристики. Она должна учитывать, что такой фон признает всю область мира искусства как социальный и исторический институт, что он видит этот институт не как некую четко очерченную сферу «присущего искусству», но, скорее, как мир, в своих основных путях пересекающийся с другими, «нехудожественными», мирами. Таким образом, как внутренняя характеристика мира искусства – характеристика с точки зрения эстетически и технически приемлемого, а также с точки зрения истории искусства, стилей, теорий искусства, так и внешняя его характеристика как института – т. е. относительно общества, политики, науки, религии, исторических, социальных и экономических движений – являются двумя необходимыми путями определения мира искусства «как он есть» (*wie es eigentlich ist*). Любое упрощение мира искусства до некоей художественной массы или кучки деятелей (*art-crowd*) – вульгарно; об этом говорит и Джордж Дики, разъясняя, что выражение «мир искусства» не означает шикарных клик (в оригинале: “chic cliques”, т. е. элитарных закрытых сообществ. – *Примеч. переводчиков*) профессиональных манипуляторов художественным бизнесом и беседами на тему искусства. Тем не менее, сегодня ясно, что такие клики (а равно и клаки) (в оригинале: “cliques (and claques)”; речь идет о закрытых клубах и группах людей, нанятых восторженно аплодировать. – *Примеч. переводчиков*) невозможно счесть просто «внутренним» феноменом мира искусства или всего лишь его

обрамлением. Гегемония, доминирование, контроль, манипуляция – не менее реальные черты политики искусства, чем эстетически приемлемое или критические и теоретические толкования значения и свойства, прогресса и инновации, банальности и псевдоискусства. Когда реальность художественного мира пребывает в состоянии неровного динамизма, нельзя считать описание мира искусства как института лишь формальной элегантностью, которая «выводит за скобки» объем самого этого понятия.

На все это можно возразить, заметив, что сама институциональная теория искусства, вопреки внешним очевидным проявлениям ее эссенциалистского характера, ставит себе более ограниченную задачу. Проблема, к которой она обращается, – исторически новая; ее ставит современное искусство, бросая вызов предшествующим теориям. Вызов заключается в том, что для одобрения тех произведений искусства, которые на практике сегодня принимаются как часть мира искусства, теорий более ранних явно недостаточно. И здесь мне хотелось бы осмыслить две вещи: первая касается вопроса идеологии, вторая – особой природы современного искусства, в частности, того искусства, которое напрягает старые теории до точки излома.

Во-первых: насколько я могу судить, институциональная теория, не преподносит себя как *ad hoc* теорию – теорию, созданную специально «под» современный авангард и искусство, отрицающее искусство (*art-violative art*). Наоборот, она действительно мыслит себя как универсальную эссенциалистскую теорию, которая надеется охватить собой и традиционные, и антитрадиционные произведения и в результате выявить, что все они являют собой один общий статус или один общий способ достижения статуса. Она не может быть теорией, просто способной оценить “ready-made” Марселя Дюшана¹ как произведение искусства, а

¹ Впервые термин “ready-made” в изобразительном искусстве использовал французский художник Марсель Дюшан (Henri Robert Marcel Duchamp, 1887–1968). Он создал в этой технике несколько работ: «Велосипедное колесо» (1913), «Сушилка для бутылок» (1914) и знаменитый скандальный «Фонтан» (1917). Художнический вклад в технике ready-

должна оценивать “ready-made” как произведение искусства в равной степени (и вместе) с другими художественными произведениями. Тем не менее, я считаю ее *ad hoc* теорией, поскольку проблема, которую она выдвигает, является проблемой, впервые обозначившейся в искусстве XIX в. и затем, более остро, в XX в. Это проблема инспирирована как раз тем искусством, цель которого – бросить вызов всем предшествующим нормам или критериям искусства. Это искусство протеста, чьи протестные средства являются по существу формальными, или эстетическими. Это искусство отказа и уклонения, в котором художник осознанно стремится быть отвергнутым, эпатировать буржуазное общество, поставить искусство под сомнение. Изначально это искусство есть «искусство против искусства», или, точнее, «искусство против теории искусства». Подспудно или открыто, но возникновение такого искусства – акт по своей природе теоретический (а не художественный, т. е. не художественная теория, как полагал Артур Данто).

Условием возникновения такого отвергнутого искусства оказывается формирование художественного мира, который в социальном плане был относительно автономным. Позвольте мне прояснить этот момент. Начиная примерно с XVII в. произведение искусства становится товаром, производимым не для патрона или церкви, а для рынка. Работа художника зависит уже не от конкретного заказа; на нее влияет более широкая и скрывающая свои риски сфера, ведь теперь произведение искусства – это продукт, предназначенный для продажи новому классу буржуазии через посредников, которые действуют как агенты либо художников, либо покупателей предметов искусства. Таким образом галерея или салон становятся рынком, месторасположением новой социальной формации мира искусства. Освободившись от покровительства и действуя в новом мире галерей, художник становится

made заключается в перемещении предметов из утилитарного, нехудожественного пространства в художественное, благодаря чему предмет открывается с неожиданной стороны – в нем проступают не замечавшиеся вне художественного контекста свойства. – *Примеч. переводчиков.*

свободным агентом – свободным производить все, что будет продаваться, но свободным также производить и нечто, что продаваться не будет. Поэтому художники начинают постоянно создавать произведения «для себя», даже тогда, когда патронаж и заказ являются делом обычным. Однако по отношению к социальной функции искусства эта работа «для себя» мыслится как второстепенная и располагается на окраинах мира искусства.

Когда фокус смещается окончательно, как это происходит в XIX в., художник, «освобожденный», так сказать, от прежней роли, получает также свободу и от социального статуса, который эта роль давала. Романтическая теория искусства как индивидуального выражения развивается в обстановке, где художник действует как индивидуальный предприниматель, зависящий от галереи, салона или друзей с их контактами, служащими поддержанию его экономического существования как художника. В противовес прежнему художественному миру патронажа и «официального» искусства, новый мир делает художника «аутсайдером», который всецело зависим от посредничества рынка искусства (art-marketplace).

Контроль над рынком является вопросом как социального, так и эстетического доминирования и манипулирования. Авторитет традиции, школы, владельца галереи, жюри, покупателя и агента покупателя становится в жизни художника равно и социальным и эстетическим авторитетом. Чтобы существовать как объект художественного рынка, работа художника должна быть приемлемой в качестве кандидата на обмен, на продажу – она должна быть *товаром*. Политика в этом художественном мире – это политика стиля, влияния, которую держат в руках критики и предприниматели из сферы искусства. Стиль как эстетическое приемлемое становится модой, подобно приемлемому в социальном и экономическом планах. Художник – свободный, самобытный автор, богемная личность, автономный агент в мире буржуазной скуки и ипохондрии, при этом он у этого мира в милости. Более того, художник теперь – член сообщества художников, окружения, в котором он работает с и для других художников, вступает в группы,

инициирует движения, действует подобно члену партизанской силы, совершающей набеги на мир respectable, ставшего эталонным, традиционного искусства.

Salon des Refuses, The Armory Show, Dada, The Fauves – все эти феномены, хорошо знакомые нам как формы модернизма в искусстве двадцатого столетия, – развиваются внутри мира искусства на правах автономных движений, основанных на вызове миру искусства – вызове, который одновременно является и социальным, и экономическим, и эстетическим, однако его средства в основе своей эстетические. Эти движения в качестве именно *движений* могли возникнуть лишь под воздействием определенных рыночных и социальных условий. Эстетическая огранка модернизма – не просто исследование новых в практическом и формальном смыслах способов выразительности, она состоит в том, что эти исследования и достижения были облечены в форму протеста, отрицания традиции, открытого и осознанного нарушения канона. Я не утверждаю здесь, что все современное искусство нужно понимать как акт протеста или отрицания или что все стилистическое новаторство служит для того, чтобы шокировать буржуазную публику. Я лишь хочу сказать, что особым условием, под воздействием которого статус в модернистском искусстве стал пониматься как нечто, подлежащее достижению, было умышленное нарушение традиционного критерия статуса. Можно прийти в мир искусства как иммигрант, т. е. в соответствии с действующими законами, приобретая гражданство посредством предписанных процедур и зароків верности, а можно войти в него как захватчик, используя силу и стремительность. И все граждане – будь то аборигены или иммигранты – в равной мере могут стать революционерами.

Оперируя тем недостаточным, неполным понятием «статуса», что было до сих пор предложено нам институциональной теорией искусства, дать исчерпывающее толкование «статуса», посредством которого такие явления, как “ready-made” Дюшана или «Яма» Класа Олденбурга становятся произведениями искусства, не просто невозможно – его даже невозможно себе пред-

ставить. Эта теория, скорее, предлагает очевидный факт, что мир искусства изменился, а потому вопрос о достижении статуса возникает сегодня впервые (или впервые в его современных формах). В традиции, подобным кризисом не обеспокоенной, вопрос «Искусство ли это?» даже бы не возник. Сам по себе этот вопрос свидетельствует об изменении, трещине в традиции или в самом понятии традиции. Вопрос об использовании в отношении произведений искусства термина «статус» как чего-то большего, нежели *ad hoc*, словоупотребление, призванное соответствовать не «искусству» в общем, а конкретному моменту в истории искусства (тому, в который и возникают вопросы статуса), мы можем поставить лишь сейчас, когда историки искусства пришли к постановке вопроса об использовании термина «авангард» и его отчетливом размежевании с современным новаторством (или нарушением) в искусстве.

Поясню: вопрос возникает не как теоретическая рефлексия. Намерение теории искусства снова сделать художественное произведение полем битвы в мире искусства самонадеянно. Вопрос о статусе возникает потому, что художники – точнее, некоторые художники, социальные революционеры художественного мира, – обнаружили себя насильно вовлеченными в мятеж как условие эстетического или художественного творчества. Чтобы приобрести статус, художник должен поставить вопрос как раз о той свободе-разрешении (*dispensation*), что или обрекает его работать в рамках эстетически истощенной традиции, чтоб быть принятым, или гонит его работу со двора как не-искусство. Усомниться в такой свободе – значит открыто нарушить конвенции искусства. А потому художник как человек одаренный богатым воображением и творческой изобретательностью прибегает к альтернативным способам возмутительного поведения. Один из них – изобразить традицию в карикатурном виде. Другой – представить *как искусство* те вещи, что с наименьшей долей вероятности были бы признаны искусством сами по себе. Но тонкость этого последнего пути в том, что он по-прежнему паразитирует на традиции. Таким образом, абстрагируя и гипостазируя *отдельные* черты

традиционных произведений искусства (например, то, что они выражены с помощью знаков, выставлены, оформлены, являются объектами критического обзора, используются для украшения поверхностей, озаглавлены, представлены для просмотра в галерее, произведены движениями руки, держащей кисть, на определенной поверхности), художник создает карикатуру искусства. Одна черта, по возможности тривиальная или случайная, выделяется среди всех других традиционных характеристик и делается центральной. Как во всех хороших карикатурах, выделенной «на фоне мира искусства» черты достаточно, чтобы узнать «реальную вещь» как традиционное произведение искусства. Однако же при этом – ценою этого традиционного произведения. Шутка является частью традиции. И карикатура, будучи шуткой, как все хорошие шутки вызывает ответ: потрясенное узнавание сложного целого, представленного в резкой и неожиданной непосредственности части целого. Такая шутка, в итоге, – грандиозная энтима. Побуждая публику восстановить все недостающие звенья и предполагаемые умозаключения, она обостряет эlegantность и искусственность. В результате мир искусства не только шокирован, но и приятно возбужден. Он – получает шутку, а произведение искусства, сотворившее шутку, – статус. Оно получает статус, поскольку остроумно поставило вопрос о статусе. Оно приобретает статус, внося его в повестку дня, ставя статус под вопрос. Таким образом происходит внезапная диалектическая инверсия: отвергнутое само становится основанием для новой приемлемости. Протест входит в моду. Возмутительное – модно. Анти-искусство – оказывается искусством. Молчание – становится золотом. Дюшан оставляет искусство в пользу игры в шахматы. Событие в искусстве воспринимается как художественное произведение: в Париже «открывается» пустая галерея, толпы посетителей, рецензии¹... Художник (я забыл его имя) сочетает шутку с пародией

¹ Речь идет о выставке Ива Кляйна (Yves Klein, 1928–1962) «Вакуум» (“Le Vide”), которая состоялась в галерее Ирис Клер в Париже в 1958 г. Мастер эпатажа и блестящий шоумен, Кляйн совместно с владелицей галереи Ирис Клер анонсировали будущую выставку как грандиозное

на серьезный эстетический разговор о толпах зрителей, в своем движении творящих внутри пустой галереи текучую и мобильную пространство-скульптуру. “Documenta”¹ устраивает ежегодные состязания в умении перещеголять друг друга в чем-то подобном.

Кроме того, это шутка также и над тем, кто шутит. Искусство об искусстве респектабельно. Это имитация действия, образ создания образа, самоотчет, самокритика, самоуничтожение. При всем этом оно остается эстетическим исследованием глубоко художественного порядка, в лучшем случае его результатом становится настоящее искусство, великое искусство, передовое искусство, которое обостряет восприимчивость к форме, цвету, драме, экспрессии. Шутка здесь является шуткой-изнутри. Сам вызов традиционному статусу оборачивается укреплением традиционных для искусства свойств. Легче всего это заметить, скажем, у Франца Кляйна, Джексона Поллока, Джаспера Джонса, Барнета Ньюмена, Морриса Льюиса – всех тех художников, творчество которых очевидно попадает в пределы признанных параметров

событие, разослав около 3 500 пригласительных билетов. Посетителям без приглашений предлагалось платить за вход 1 500 франков. За торжественным открытием и фуршетом гостей мероприятия ждала... пустая галерея со свежeweккрашенными в белый цвет стенами и одной пустой витриной, символизирующие собой призрак искусства, отсутствующее искусство. Тем не менее, выставка имела большой успех, ежедневно ее посещали до 200 человек, в связи с чем ее было решено продлить с 8 запланированных изначально дней еще на неделю. – *Примеч. переводчиков.*

¹ Выставка современного искусства “Documenta” проходит каждые пять лет в Касселе (Германия). Основана в 1955 г. художником и куратором Арнольдом Бодe в рамках Федеральной выставки садоводства. На первой выставке были представлены художники, оказавшие значительное влияние на современное искусство (Пикассо, Кандинский и др.). Она была призвана восстановить нарушенную традицию авангардистских выставок в Германии, прерванную в 1937 г. нацистами, устроившими обличительную «Выставку дегенеративного искусства». Впоследствии “Documenta” стала одним из самых значительных событий в современном искусстве. – *Примеч. переводчиков.*

рисования в том, как они пользуются цветом, поверхностью, линией, жестом, нежели эксцентричное творчество Марселя Дюшана, Кристо (Христо Явашева), Класа Олденбурга, Энди Уорхолла, намеревавшихся поставить под сомнение саму природу визуального искусства в отношении формы, содержания или средств.

Пытаясь приспособиться к принятию подобных работ *как* произведений искусства, теория искусства сталкивается с вопросом о статусе. Непосредственную роль в его выработке играют критики и предприниматели из сферы искусства, а художественный рынок обеспечивает условия. Более существенные социальные и культурные причины успеха таких модернистских произведений, по-прежнему, представляются запутанными. Но я полагаю, что проблему статуса мог породить только мир искусства определенного рода, только художники в определенной социальной роли в конкретных исторических обстоятельствах капитализма конца XIX – начала XX в. В целом же это – характерный для современности вопрос, и философы следуют за ним по пятам, хотя иногда думают, что наконец оседлали его.

Все сказанное выше призвано заострить внимание на институциональной теории искусства. Это не теория искусства вообще, но теория вопроса о статусе в современном искусстве. Вопрос, с которым она обращается, является не вопросом об искусстве в целом, но о произведениях искусства и мирах искусства как таковых. Пусть это и не временная теория, то теория своего времени. Вообще, она могла бы пойти двумя путями: либо просто санкционировать все имеющиеся в наличии практики мира искусства, негласно одобряя его нормы, его, так сказать, систему производства, распределения и потребления произведений искусства; либо попытаться понять природу института, который можно предложить в качестве контекста существования искусства. Характеристики этого института в сомнительно абстрактной форме вроде «общности дискурса», а тем более – с точки зрения абстрактной концепции производства или создания артефактов определенного рода до сих пор не сформировали адекватной оценки самого института. Этой теории не достает именно кон-

кретного института, во плоти и крови своей историчности и социальности, каким он в настоящее время существует и каковым он развивается. Контекстуальная теория искусства могла бы также быть контекстуальной теорией художественного мира, т. е. теорией, воспринимающей сам мир искусства в *его* контексте как части большого социального мира различных деятельностей, мнений и институциональных структур, внутри которых и существует мир искусства. Поскольку идеологии не удастся обнаружить этот контекст, она вводит нас в заблуждение, предлагая в качестве сути вневременного или существенного факта то, что на деле является результатом случайного выбора или исторического развития.

Нозль Кэрролл ИСКУССТВО, ПРАКТИКА И НАРРАТИВ¹

Цель этой статьи – в переориентации центрального вопроса эстетики: «Что есть искусство?». Направление, в котором осуществляется эта переориентация, исходит из исследования практики или, вернее, практик искусства – основных способов идентификации тех объектов (и действий), которые именуется искусством. Вопрос о том, можно ли считать объект (или действие) произведением искусства, зависит от того, будет ли он адекватно встроено в развитую художественную традицию. Другими словами, идентификация объекта (или действия) как художественного явления – это вопрос, относимый к практике или практикам искусства, вопрос, меняющий привычное основание: понятие «искусство» в нем больше не относится непосредственно к предмету искусства; скорее, то, о чем мы хотим узнать, спрашивая: «что есть искусство?», преимущественно касается природы и структуры художественных практик, к которым, как я докажу, лучше всего подходить со стороны исторического нарратива.

Это эссе написано в рамках философии искусства, характерной для англо-американской традиции. Предположения, которые я выдвигаю, должны быть восприняты именно на этом фоне; моя самонадеянность отчасти основывается на уверенности в том, что предлагаемый мною подход справится с большинством тезисов, выдвинутых ранее в споре о природе искусства.

В попытках англо-американской традиции ответить на вопрос «что есть искусство?» привлекает, прежде всего, образ огромного склада, полного объектов (впредь «объекты» будут означать «объекты и действия»), которые требуют сортировки на «искусство» и «не-искусство». Было сделано немало предположений о том, как

¹ Извлечения из статьи: *Carroll N. Art, Practice and Narrative // The Monist & International Quarterly Journal of General Philosophical Inquire. 1988. Vol. 71, № 2. P. 140–156.* Перевод подготовлен к публикации Б. В. Орловым и И. М. Лисовец.

осуществить эту сортировку, и каждое из них имело свои недостатки. Особенно влиятельны три позиции:

а) *Эссенциалистская теория искусства*. С нею ассоциируются, например, Клайв Белл, Робин Джордж Коллингвуд, Лев Толстой и Сьюзен Лангер. Концепции этих авторов строятся на строгих определениях, предназначенных для идентификации свойств художественных объектов. Эти определения используются в качестве правил соотнесения объектов со сферами искусства или не-искусства. Кандидаты на идентифицирующую оценку должны обладать значащей формой, содержать в себе некую ощутимую интуицию или эмоцию, вызывать эстетическое впечатление, разного рода переживания и т. д. Должно быть ясно, способен ли объект, обладающий определенными очевидными свойствами, принадлежать к миру искусства – как если бы художественные произведения были таковыми «по природе». Наличие таких свойств – необходимое и достаточное условие для того, чтобы объект был воспринят как предмет искусства.

б) *Концептуальная теория искусства*. Эта теория, популяризированная Морисом Вейцем, основывается на поздних антиэссенциалистских работах Людвиг Витгенштейна. В противовес всем вариантам эссенциализма, Вейц отрицает, что искусство может быть определено при помощи необходимых и достаточных условий. Его идея состоит в том, что искусство есть открытый концепт, который не требует ссылки на условия такого рода. Дело не в том, что эти последние невозможно теоретически определить, а скорее в том, что в сфере искусства мы всегда обоснованно ждем чего-то нового и оригинального. В некотором смысле эссенциалистская теория искусства была обречена на неудачу именно потому, что формулирование необходимых и достаточных условий до настоящего времени не предполагало конвенций, которые могли бы предвосхитить те или иные радикальные новшества в искусстве будущего.

С другой стороны, Вейц предлагает способ, с помощью которого можно отличить искусство от не-искусства. Следуя концепции языковых игр Витгенштейна, он утверждает, что членство в

классе произведений искусства должно быть определено на основе семейного сходства. Шекспировский Перикл подобен Одиссею у Гомера в силу сходства основных фабульных мотивов, но ни тот, ни другой не подходят на «Сон разума» Гойи, хотя оба напоминают Гамлета, который, в свою очередь, разделяет склонность к мрачным размышлениям и некоторые экспрессивные качества со «Сном разума». Все в искусстве связано воедино нитями тесно переплетенных сходств.

Однако апелляция к семейным сходствам довольно быстро была подвергнута сомнению. Критика опирается на аналогию между семейными сходствами и отношениями подобия между произведениями искусства. Но эта аналогия неуместна. Отношения сходства среди членов семьи суть отношения *родства*, они возникают в результате действия общего для них наследственного механизма. Это не поверхностные отношения. Сходство между людьми, равно как и произведениями искусства, не позволяет считать их принадлежащими к одной семье до тех пор, пока не будет понятен его источник.

с) *Институциональная теория искусства*. Этот подход, в классическом варианте разработанный Дж. Дики, определяет тот или иной артефакт как произведение искусства только в том случае, если он включен в институциональный процесс, который Дики изначально мыслил как присвоение артефакту статуса кандидата для оценки каким-то лицом или несколькими лицами, действующими от имени мира искусства. В определенных отношениях институциональная теория искусства напоминает одну из позитивистских концепций закона: X есть закон тогда и только тогда, когда он формулируется в рамках правильной процедуры, например, постановления Конгресса. Аналогичным образом артефакт считается произведением искусства, если некий ответственный эксперт признает его кандидатом для оценки. Теорию Дики можно представить как вторую стадию эссенциализма (первая рассмотрена выше, под буквой «а»), потому что она руководствуется «готовым» (предпосылаемым объекту) определением. Впрочем, она хорошо адаптирована к художественным новшествам и, кро-

ме того, чувствительна к неопределенным, не вполне очевидным, безусловным характеристикам предполагаемых произведений искусства.

Тем не менее, несмотря на изобретательность, с которой Дики пытается преодолеть недостатки своих предшественников, его теория тоже может быть подвергнута критике. Совершенно очевидно, что мир искусства представлен в ней по аналогии с юридической или религиозной системой. Но искусство невозможно поставить в один ряд с такими социальными формами. В рамках любой юридической системы или государственной религии роли, силы и объекты отношений строго отрегулированы. Правила создаются здесь институтами, стоящими как бы «над» практиками. Но где формулируются подобные правила в мире искусства Дики? Каким требованиям должен соответствовать эксперт для того, чтобы действовать от имени мира искусства, и существуют ли какие-то минимальные условия для того, чтобы объект стал кандидатом для оценки? Можно было бы сказать, что правила в искусстве *неформальны*, но проблема этим не снимается, потому что именно формальный характер юридических систем и религиозий делает их институтами. Из исходных условий теории Дики *не вытекает*, что искусство является институтом (если только мы согласны использовать это понятие с должной строгостью).

Наш взгляд на искусство как культурную практику обходит ловушки предшествующих теорий. Поскольку он обращен к тем процессам, которые вводят объекты в искусство, то он не исключает художественных инноваций. В некоторых случаях он обнаруживает сходство с институциональным подходом, однако, не утверждает, что искусство является институтом, но исходит из несколько менее двусмысленного положения – из тезиса о том, что искусство есть культурная практика.

Я надеюсь, что отождествление искусства с культурной практикой не вызовет споров. Относить что-то к практике в самом простом смысле – значит, рассматривать это что-то как деятельность, которая подчиняется традиции или привычке; культурная практика смыкается с обычными видами деятельности в культуре. Так,

рукопожатие для нас – самый обыкновенный жест приветствия. Но несмотря на то, что обычай и привычка играют большую роль в культурной практике, они никоим образом не исчерпывают ее.

Значение культурной практики, из которого я исхожу, – в том, что сложный конгломерат взаимосвязанных человеческих действий обусловлен причинами, имманентными разным формам деятельности и способам их координации. Практики ориентированы на создание такого, условно говоря, «продукта», который соответствует формам деятельности, его порождающим; и эти формы, и сами «продукты» определяют место практики в жизни культуры. Обычай, традиция и прецедент являются неотъемлемыми компонентами культурной практики. Тем не менее, последние вовсе не тяготеют к статике, неизменности. Напротив, они должны быть гибкими для того, чтобы существовать в меняющихся обстоятельствах. Они допускают рациональные способы приятия и генерирования новшеств, приспосабливаются к новым областям, по мере необходимости отказываются от прежних интересов. Практики поддерживают изменения и содействуют им до тех пор, пока актуальна сама практика. Они обновляются за счет творческого использования традиции или какими-то иными путями, располагая методами (такими, как рассуждение, объяснение), обеспечивающими их рациональную трансформацию.

Нельзя назвать искусство «практикой» в единственном числе. Искусство – это группа взаимосвязанных практик, включающих в себя не только разнообразие художественных форм, которые зачастую взаимодействуют путем имитации друг друга, но и многочисленные роли, исполняемые разными агентами мира искусства.

Таковы, например, роли производителей и потребителей. Во многих отношениях деятельности или практики этих двух групп расходятся. Но в то же время они теснейшим образом связаны. Искусство – это публичная практика, и она меняется в соответствии с мнениями зрителей (шире – потребителей, реципиентов), выдвигающих новые точки зрения на то, как надо понимать то или иное произведение искусства. Художник и зритель должны иметь общую базу взаимодействия, предполагающую знание

конвенций, стратегий, методов легитимного расширения сложившихся художественных систем и т. д. Художник – это его публика; творчески-производительные практики в искусстве всегда зависят от практик восприятия; их взаимное ограничение создает необходимое им поле коммуникации.

Итак, искусство является культурной практикой. Культурная практика – это деятельность, которая управляет самой собой посредством непрерывного самовоспроизводства. Однако оно, это воспроизводство, не может быть «простым», чисто механическим. Практика должна развиваться и изменяться для того, чтобы в нужный момент приспособиться к новым обстоятельствам. Стало быть, она себя репродуцирует, всегда оставаясь способной к изменениям, т. е. заключая в себе не только традицию, но и средства ее (традиции) переформатирования, или, что то же, обеспечения взаимной интеграции прошлого и настоящего.

Более того, необходимо, чтобы приемы репродукции и трансформации практики были пригодными как для создателей, так и для потребителей произведений искусства, чтобы они имели возможность понимать друг друга на всех этапах последовательного развития практики. Или, говоря конкретнее, художник должен уметь «обойти» традицию, изменить внутренний строй деятельности, а публика, по крайней мере, отдельные ее представители, должны знать, как могут быть расширены рамки традиции, чтобы не только оценивать произведения художника, но, что более фундаментально, осознавать их связь с эволюцией художественной системы.

Одна из особенностей практики состоит в том, что ее участники осознают себя таковыми. Но если практики меняются, необходимо, чтобы участники располагали средствами для самоидентификации в качестве субъектов той же самой практики.

Сказанное, пусть и окольным путем, возвращает нас к исходному вопросу: каким образом мы идентифицируем произведения искусства. Поскольку искусство как культурная практика репродуцирует и трансформирует себя, творцы и реципиенты нуждаются в средствах, с помощью которых могут быть опозна-

ны объекты, создаваемые по-другому, но принадлежащие к той же традиции, что и предшествующие произведения. В наше время этот вопрос особенно настойчиво акцентируется искусством авангарда, хотя актуален и для истории искусства в целом.

Как я уже говорил, способы отождествления новых объектов с произведениями искусства имманентны данной художественной практике и вписаны в контекст характерной для нее (постоянно изменяющейся) традиции. Эти способы можно назвать скорее рациональными стратегиями, чем разновидностью правил, принятых, например, в описанном выше варианте эссенциализма. Имея дело с новым объектом, мы не располагаем никакими правилами, чтобы установить, может ли он считаться произведением искусства; для этого у нас есть лишь ряд стратегий. И эти стратегии не образуют сколько-нибудь строгой теории.

Здесь, возможно, будет уместна аналогия с моралью. Практика морали не связана с одной-единственной доктриной «правильных» действий, лежащей в основе всех моральных заповедей (путь, отстаиваемый кантианцами и утилитаристами), но мы, тем не менее, обладаем рациональными стратегиями, позволяющими нам вести моральные споры. Оценивая действия, которые кажутся нам имморальными, мы можем выдвинуть такие-то и такие-то аргументы: например, объяснить, почему имяреку не понравилось бы, если б совершаемый им поступок когда-нибудь был совершен в отношении него самого. Такого рода аргументационные стратегии неоднозначны (и потому их нельзя назвать теориями в строгом смысле), однако для большинства они выступают едва ли не единственным основанием оценки моральных действий. Подобно этому, как я думаю, и в мире искусства существуют стратегии, которые отличаются от правил, дефиниций, первопринципов или общих теорий, но при этом дают возможность художникам и реципиентам воспринимать новые объекты как произведения искусства.

Кратко рассмотрим три таких стратегии. Глядя на некий новый объект, мы не соглашаемся считать его объектом искусства, исходя из того, что он либо копирует, либо искажает, либо вовсе

отрицает образ произведения, закрепленный за данной традицией¹. В любом случае, говоря о необходимости репродуцирования культурной практики, мы связываем новые объекты с прошлыми произведениями искусства, но природа этой связи расходится со стратегией аргументации.

Простейшая форма аргументации – это когда мы обращаем внимание на то, что объект, рассматриваемый нами, воспроизводит формы, фигуры, темы предшествующей художественной практики. К примеру, балет «Жизель», в постановке Жана Коралли и Жюля Перро, мог быть сочтен явлением искусства благодаря наличию в нем тех же самых слов, мотивов и жанровых элементов, которые уже были знакомы публике, например, по «Сильфиде», поставленной Филиппо Тальони. Аналогичным образом произведения современных живописцев или авторов *bildungsroman*² считаются искусством благодаря воспроизведенным в них структурам, техникам, идеям (*donnees*) и темам предшествующего искусства. В нарративных искусствах репродуцирование такого рода включает в себя частичные модификации признаков жанра и формы: характер, события, места действия меняются, в то время как нарративные техники и жанровые традиции остаются неизменными. Идентификация произведения искусства в таких случаях требует рассмотрения тех приемов, с помощью которых новое произведение повторяет в себе творения прошлого.

Идентификация может не состояться в тех случаях, если, например, формы прежних произведений неправильно описаны, или реминисценция, замеченная в новом произведении, имеет лишь периферийную связь с традиционными формами или жанрами. <...>

¹ Категории копирования, искажения и отрицания уже обсуждались в моей работе “Film History and Film Theory” (Film Reader. 1979. № 4). В то время я был всецело захвачен институциональной теорией искусства, то есть той позицией, которую я до сих пор пытаюсь модифицировать с точки зрения понятия культурной практики.

² Тип романа, распространенный в литературе немецкого Просвещения, разновидность «романа воспитания». – *Примеч. переводчиков.*

Яркой иллюстрацией к сказанному является «Искусство и иллюзия» Эрнста Ганса Гомбриха. Стилистические отклонения более поздних установок представлены здесь органически связанными с произведениями ранних изобразительных традиций, и, по мысли Гомбриха, позднее произведение применяет новые техники для того, чтобы решить уже поставленную предшественниками задачу (он называет ее задачей «поглощения реальности»).

На том этапе истории кино, который обычно ассоциируется с именем Дэвида Уорка Гриффита, были открыты приемы параллельного монтажа и съемки крупным планом, предвосхищающие кино нового типа. Тем не менее, это кино можно воспринимать как продолжение предшествующего кинематографа, поскольку указанные приемы были как бы предустановлены производством кинематографических нарративов. Точно так же и кино «до Гриффита» могло считаться (и считалось, пусть и не всеми) явлением искусства, потому что было очевидным образом связано с повествовательной живописью, театром и романом. Проследив дальше линию истории кино, мы легко идентифицируем с искусством фильмы, созданные советской школой монтажа, если обратим внимание на те приемы, с помощью которых она модернизировала монтажные эксперименты Гриффита и расширила их задачи.

В идее расширения мы видим *единственный* путь, по которому культурная практика искусства движется в процессе собственной трансформации, предоставляя своим агентам – художникам и зрителям – право оценивать новое произведение как результат развития художественных принципов, ставших традиционными. Однако существует и *другой* путь, в рамках которого мир искусства создает для своих агентов модели легитимного репродуцирования традиции. Произведение искусства по отношению к традиции вовсе не должно быть только транслятором; оно может функционировать и как отрицание предшествующего стиля и соответствующих ему ценностей. Объект, выступающий в качестве такого отрицания, как правило, не просто отличается от того, что

ему предшествовало, но интерпретируется как оппозиционный, противостоящий прежнему художественному проекту.

Когда произведение искусства воспринимается как отрицание существовавших до него стиля и формы, оно фактически поддерживает и отстаивает то, что отрицает – как бы противоречиво это ни выглядело. Именно такое напряженное «со-противостояние» связывает друг с другом классицизм и романтизм, школу советского монтажа и реализм крупных планов в кинематографе. В подобных случаях отрицание – не просто чистая «инаковость» по отношению к искусству ближайшего прошлого, но *очевидное* противостояние ему, демонстрирующее и некую новизну, и то, от чего эта новизна отталкивается. Чтобы распознать в объекте нового типа произведение искусства, нужно показать, какие черты традиции он отвергает, и, кроме того, убедиться в том, что само его возникновение было возможно именно в контексте этой традиции (*ready-made* Дюшана, как пишет Данто, в противном случае не были бы поняты как отрицающий жест). Словом, история и традиция показывают, что границы искусства расширяются за счет произведений, берущих на себя функцию отрицания.

Таким образом, искусство как культурная практика меняется и обновляется через расширение и отрицание. Расширение можно мыслить как изменение эволюционного типа, а отрицание – как изменение революционное. Мы рассматриваем художественное развитие не только в аспекте проблем самоорганизации, но также и с точки зрения конфликта между противостоящими движениями и сменяющимися друг друга художественными этапами. Необходимо еще раз подчеркнуть, что художественное отрицание не является разрушением прошлого. Оно разными способами поддерживает отношения с традицией, что дает нам возможность воспринимать его как *органический* элемент культурной практики искусства.

Во-первых, художественное отрицание всегда находится в структурной зависимости от традиции – в той мере, в какой оно оппозиционно господствующей практике. Объект, который мы оцениваем как выражение отрицания, не есть нечто совершенно

чуждое, недоступное описанию, но, в гегелевском смысле, являет собой диалектическое опровержение некоторых тенденций своих предшественников. Во-вторых, существует и другой тип связи, объединяющей произведения-отрицания с искусством прошлого. Несмотря на то, что такие произведения отвергают стиль и ценности *непосредственных* предшественников, они зачастую декларируют сходство с *более отдаленными* образцами традиции. Например, немецкие экспрессионисты, порицая недостатки «реалистического» искусства, апеллировали к экспрессивности средневековых художников, таких как Маттиас Грюневальд, чтобы оправдать деформации предметов в собственном творчестве. Программа реализма была отвергнута экспрессионистами ради воссоздания экспрессивных искажений, подобных тем, которые они обнаруживают в художественной практике далекого прошлого, и которые, что важно, не принимаются реалистами.

Количество примеров такого рода легко умножить. В шестидесятые годы американские романисты отвергли «психологический реализм», господствовавший в послевоенной литературе, в пользу раблезианских комических скетчей с типажными героями. Однако и в этом случае отрицание сопровождалось напоминанием о том, что вновь утверждаемые формы генетически связаны с далеким прошлым – с традицией плутовского романа, причем связаны так, что, например, тексты Томаса Пинчона следует считать не столько подражанием этой традиции, сколько развитием характерных для нее приемов в *свете опыта* романа «психологического». Так же и архитекторы-постмодернисты (например, Роберт Вентури) завоевали признание не только благодаря отказу от современной традиции (прежде всего, связанной с творчеством Ле Корбюзье), но также и под влиянием венецианской архитектуры эпохи Ренессанса.

Таким образом, ни одна художественная революция не доходит до полного и окончательного разрыва с традицией. Не только произведение, отрицающее традицию, остается концептуально связанным с той программой, против которой оно выступает, но

также и качества, характерные для искусства прошлого и отвергнутые непосредственными предшественниками¹.

Для того, чтобы новое произведение художника стало примером продуктивного отрицания, должно быть установлено, что это произведение опровергает один аспект традиции, в то же время заново открывая или «переизобретая» другой. В том случае, если отсутствуют связи между ним и художественной практикой, у нас не будет причин называть его произведением искусства.

Искусство – это культурная практика, которая формирует стратегии оценки новых объектов как произведений искусства. Поскольку культурная практика имеет тенденцию репродуцировать самое себя и отказываться от своих предшествующих версий, поддерживая связь между существующей традицией и деятельностью, ее расширяющей, то методы идентификации новых предметов как искусства требуют ссылки на историю практики. Новые объекты получают статус художественных произведений скорее через обращение к истории искусства, чем к его теории. Художники и зрители имеют общие стратегии идентификации новых произведений. Художники вникают в эти стратегии, чтобы вывести в свет новые произведения, зрители же интересуются ими, потому что их задача – оценивать эти произведения. Они (стратегии) позволяют понять, демонстрируют ли спорные объ-

¹ Через категорию отрицания можно установить, что объект является произведением искусства. Но одной этой категории недостаточно. Либо отрицание будет нейтрализовано, либо оно окажется важным для актуальной культуры (последнее требует дополнительной аргументации). Часто отрицание в искусстве обусловлено политическими и моральными интересами, или другими внешними факторами. Например, хореография Каннингема, которая отрицает определенные формы современного танца, получила широкое признание, потому что она считается демократичной. Иначе говоря, поддержка и одобрение отрицания в искусстве требует чего-то большего, чем просто идентификации его как художественного явления.

екты воспроизведение, расширение или отрицание известных художественных традиций¹. <...>

Субъект практики устанавливает, можно ли считать новый художественный объект воспроизведением, расширением или отрицанием традиции. Стратегии, которыми он руководствуется, позволяют провести идентификацию произведения искусства, не будучи его (искусства) определениями. Они, как уже было сказано, принимают во внимание не столько какую-либо теорию, сколько историю искусства. В некоторой мере это близко к теории семейного сходства, поскольку здесь акцентируется связь (хотя и не всегда проявленная) между искусством новым и прежним. Не утверждается, что искусство – это институт, но допускается утверждение более осторожное: искусство – это культурная практика; стало быть, по отношению к нему институт, в том числе художественный, – вторичное, производное явление, если учесть, что институты обычно возникают из культурных практик.

До сих пор говорилось о том, что способ, с помощью которого мы оцениваем объекты как произведения искусства, полагается на стратегии культурной практики, дающие нам возможность определять место объектов, воспроизводящих, распространяющих или отрицающих уже имеющиеся произведения с целью расширения художественной традиции. Вопрос «что является искусством?» выступает как проблема, имманентная художественному миру, – проблема, предполагающая скорее действия, чем дефиниции.

¹ Есть и другие категории, например, *синтез*: художник пытается объединить ряд существующих стилей, порой противоположных друг другу. Можно привести в пример здесь творчество Жана-Люка Годара, который в шестидесятых был приверженцем стиля, сочетающего в себе элементы советского монтажа и итальянского неореализма. Еще одна категория – *радикальная реинтерпретация*: художники берут что-то из искусства далекого прошлого и интерпретируют таким образом, что заимствованное радикально меняет значение. Например, современные художники так переосмыслили идею реализма, что живопись, как говорил Данто, представляет собой скорее совокупность реальных вещей, чем их репрезентацию.

Положение, согласно которому объекты оцениваются как произведения искусства с помощью описанных выше стратегий, влечет за собой вопрос об условиях художественной практики. Иначе говоря, если мы будем рассматривать природу произведения искусства через отсылку к художественной практике (а именно в таком ключе мы до сих пор и рассуждали), то вскоре нам понадобится определить условия, отличающие искусство как культурную практику от культурных практик другого рода.

Однако я полагаю, что установление границ художественной практики вовсе не требует экспликации необходимых и достаточных условий. Сущность искусства как культурной практики может быть объяснена не посредством строгих определений, а скорее с помощью нарратива. Достаточно, как мне кажется, реконструировать способ (исходную модель) исторической эволюции этой практики. Так, для того, чтобы установить национальную идентичность, не обязательно знать, при каких необходимых и достаточных условиях она формируется. Нации – это исторические явления, составные элементы которых реализуют в себе определенные модели развития; их цели оформляются в определенных обстоятельствах, их интересы нередко меняются в ответ на внешние или внутренние воздействия. Единство нации яснее всего схватывается в историческом нарративе – последовательном описании того, как ее прошлое связано с ее настоящим. С искусством – то же самое: определить границы художественной практики, значит, прежде всего, описать процесс ее развития.

Контуры нарративного подхода уже были намечены при обсуждении стратегий идентификации новых объектов с произведениями искусства. Воспроизведение, расширение и отрицание – это, без сомнения, нарративные структуры. Они свидетельствуют о художественных процессах предшествующей стадии, и в этом смысле подобны повествовательным формам или, если угодно, жанрам. В любом случае, в истории практик искусства характерные приметы поздних стадий могут быть эксплицированы с помощью нарративной реконструкции их возникновения (через

воспроизводство, расширение или отрицание) из более ранних состояний.

Например, «современный танец» можно понять как отрицание европейского балета, а импрессионизм в живописи – как расширение реалистического проекта в изящных искусствах. Ролики MTV допустимо считать причастными к искусству в той мере, в какой они воспроизводят технику авангардного фильма. <...>

Подобные нарративы стремятся показать, как связаны друг с другом прошлое и настоящее художественной практики: значение поздних произведений оценивается здесь в свете их отношения к произведениям прошлого. В то же время, через актуализацию таких процессов, как отрицание, становится понятным значение искусства прошлого. Новые произведения обогащают наш взгляд на уже забытые художественные миры, и наоборот, эти последние позволяют глубже проникнуть в органику нового искусства. Этот взаимообмен имеет форму исторического нарратива, глядящего одновременно и назад, и вперед, и вычерчивающего непрерывные траектории эволюции в образах воспроизводства, расширения и отрицания.

Заметим, что этот нарратив позволяет оценить меру единства художественной практики, однако не дает никаких предсказаний относительно искусства будущего. Развитие искусства обусловлено не только очевидными факторами, но и теми многообразными обстоятельствами, предвидеть которые порой совершенно невозможно. Поэтому никому не удастся определить, какой аспект того или иного художественного стиля будет отвергнут или расширен в ближайшем будущем.

До сих пор наш подход к проблеме исторического единства художественной практики основывался на том, что мы можем проникнуть в любую точку ее истории, используя нарративные описания свойственных ей форм эволюции от ранних стадий к поздним. Такие исторические нарративы демонстрируют внутреннюю связность практики; они представляют ее как *интегрированный* исторический процесс.

Само собой, эта нарративная процедура требует, чтобы мы *уже* знали о том, что некоторые объекты являются произведениями искусства, и что они обладают некоторыми характерными для них (а равно и для других подобных объектов) особенностями. Это – аксиома, которую мы вправе применять при рассмотрении художественной практики во все периоды ее истории.

Предвижу возражение: описанным здесь методом может быть раскрыто в лучшем случае единство определенных этапов (стадий) практики, но не всей практики в целом. Я, впрочем, не вижу причин сомневаться в возможностях нарративного подхода. Несомненно, описание любого этапа в истории художественной практики будет чрезвычайно трудным и утомительным проектом, с длинными рядами уподоблений и т. п. Но, например, если мы допустим, что какие-то художественные течения нашего времени – это искусство, то почему мы не можем исследовать их как бы в «обратном» направлении (в сторону их прошлого), применяя стратегии воспроизводства, расширения и отрицания, наряду с какими-то другими нарративными методами¹?

В том случае, когда художественные направления меняют свои траектории, мы должны скорректировать наши представления об истории искусства (как правило, значение исторического прошлого меняется вслед за некоторыми современными событиями). Однако каждый возможный пересмотр этих представлений даст нам именно такую характеристику художественной практики, какой мы ее знаем.

Разговор о единстве практики в историческом аспекте поднимает вопрос о ее происхождении и, как следствие, помещает

¹ В своем обзоре работы Дики «Искусство и эстетика», опубликованном в “Philosophical Review” (1977, January), Кендалл Уолтон пишет: «Возможно, системы мира искусства связаны в плотный исторический узел; возможно, этот мир состоит из ограниченного числа протосистем, а также других систем, которые определенным образом из них возникают» (с. 98). Выше я попытался дать теоретический набросок такой «протосистемы», из которой другие системы могли бы быть генерированы посредством воспроизводства, расширения, отрицания, синтеза, радикальной переориентации и т. д.

в центр внимания проблему ее родовидовой «чистоты». Когда мы прослеживаем внутреннюю эволюцию практики, становится понятно, что она не обособлена от других культурных практик. Общеизвестно, что практика, которую мы называем искусством, возникла из религиозного отношения. Художественные объекты изображали или символизировали мифологических героев, они обладали яркими выразительными свойствами и часто заключали в себе непонятные для нас герметические «послания». Реципиенты реагировали на эти объекты, сопоставляя их образность с окружающими вещами, оперируя ими, интерпретируя их значение. Вероятно, религиозное сознание определяло в ту эпоху порядок восприятия и оценки искусства, но постепенно, через многосложные процессы воспроизводства, расширения и отрицания, оно навсегда отделилось от религии, обеспечив художественной практике самостоятельное существование.

Необходимо понимать (и это, несомненно, поставит в тупик пуристов), что художественная практика не рождается из аполлонического различения, точно определяющего роль каждой из девяти муз. Практики возникают в беспорядочном совмещении разных видов деятельности – обычно как заимствованные из ранее существующих культурных сфер. Взаимоотношения между этими деятельностями стабилизируются и упорядочиваются по мере того, как участники практики в постепенно проясняющих ее дискуссиях формируют основания традиции.

Так, вероятнее всего, было с большей частью культурных практик. Что же касается искусства, то уместно предположить, что суть художественной практики с самого начала составляли уникальные формы представлений и коммуникации. То, что выражает объект (его смысл), определяется представлением, к которому он нас побуждает, притом, что выразительные и эстетические качества объекта в каждом акте восприятия существенно меняют сообщаемое. Или, говоря с позиции внешнего наблюдателя: объект постигается как представление (одновременно автора и воспринимающего), и это значит, что извлекаемые из него выразительные и эстетические качества каждый раз изменяются,

из чего мы можем заключить, что его структурирование осуществляют наши интерпретации. <...>

Сказанное выше о происхождении искусства как культурной практики следует дополнить еще одним положением: когда мы достигаем пограничных сфер традиции, анализ ее внутренней логики (имманентной ей рациональности) сменяется анализом ее функционирования (как правило, по аналогии – когда в далеких от нашей традиции явлениях мы можем усмотреть нечто сходное с присущим ей пониманием искусства)¹. Однако процесс идентификации *новых объектов* должен осуществляться именно с помощью нарративов, объясняющих историческое единство практики.

Итак, я предлагаю считать нарратив основным способом идентификации произведений искусства и одновременно средством обнаружения исторического единства художественной практики. Эта позиция противостоит теориям, культивирующим поиск необходимых и достаточных условий искусства. Предлагаемая мной концепция далека от эссенциализма любого рода; уместно было бы называть ее нарративизмом. Замечу, что, по моему наблюдению, она переключается с линией поисков, предпринимаемых ныне в разных областях исследования современных интеллектуальных ландшафтов.

¹ Так – с первобытным искусством, при исследовании которого нарративные сообщения могут быть заменены ссылкой на функциональную аналогию между первобытными символическими практиками и искусством нашей традиции, особенно постмодернистским. Причина этого очевидна: первобытное искусство, в общем и целом, не переключается с нашей традицией, хотя в чем-то между ними и есть параллели.

Вопросы и задания

1. Найдите информацию обо всех названных Джозефом Марголисом философах, с которыми он вступает в полемику в своей статье, и объясните, почему именно их трактовки для автора важны.

2. Что не устраивает Марголиса в перечисленных им трактовках искусства в англо-американской эмпирической эстетике?

3. Как Марголис раскрывает марксистскую концепцию искусства и что в ней является важным с его точки зрения? Как он трактует в этой связи эстетическое?

4. Как бы вы ответили на вопрос: почему искусство классической Греции до сих пор доставляет нам художественное наслаждение и «в некотором отношении имеет значение нормы и недостижимого образца», как утверждает в работе Маркса, упомянутой в статье Марголиса.

5. Как Марголис понимает марксистскую категорию практики в ее отношении к искусству?

6. К каким последователям марксистского понимания искусства обращается Марголис? Дайте характеристику их взглядам, развивающим такое понимание.

7. Что Дж. Марголис понимает под «интенциональными свойствами» в отношении искусства и физических объектов?

8. Если «даже физические науки обременены интенциональностью (тем, что человек воображает, примысливает) человеческого исследования, истории науки», почему, по мнению Марголиса, физические объекты не меняются при их описании в отличие от объектов культуры?

9. Какой смысл вкладывает Марголис в понятие «пористости» или «полупроницаемости» произведений искусства, текстов и других феноменов культуры в рамках последовательного их рассмотрения?

10. Каковы окончательные выводы Марголиса о пространстве культурной реальности, в которой живет искусство?

11. В чем, как вам представляется, состоит значение марксистской трактовки связи искусства и социокультурной реальности для настоящего времени?

12. Как понимать утверждение Арнольда Берлеанта, что ценность искусства имеет социальное измерение?

13. Как возможно соединение свободы художественного творчества и доминантной социальной направленности искусства?

14. Какую социальную функцию искусства Берлеант рассматривает в качестве главной?

15. Почему Берлеант чаще всего для разъяснения своего понимания уникальности художественного восприятия и социальной ценности искусства обращается к музыкальному искусству, опере? Чем в этом плане отличается и значимо восприятие музыки от других видов искусства?

16. Как категория «экземплификация» работает в анализе социального предназначения искусства у Берлеанта?

17. В чем «социальная власть», которой обладает искусство с точки зрения Берлеанта?

18. Что является предметом обсуждения институциональной теории в отношении искусства с точки зрения Маркса Вартофского?

19. Что не устраивает Вартофского в институциональной трактовке искусства?

20. Как понимать утверждение автора, что институциональная теория «как таковая это не эстетическая теория, но теория политики искусства или идеологии художественного мира ... в отношении институциональной теории, онтология повторяет идеологию»?

21. Как Вартофский характеризует «статус» в отношении произведения искусства, что позволяет относить артефакт к миру искусства?

22. Что понимает Вартофский под социально автономным художественным миром? Когда он возникает и каковы социокультурные условия его существования?

23. Сохраняется ли автономия художественного мира в настоящее время в условиях функционирования актуального искусства в современном обществе?

24. Когда, с точки зрения Вартофского, формируется художник как «индивидуальный предприниматель» и с какими социокультурными обстоятельствами это связано?

25. Вартофский упоминает “Documenta” – выставку, на которой современное искусство утверждает свой статус. Рассмотрите экспонат какой-либо из российских или зарубежных выставок современного искусства с точки зрения его атрибуции как актуального художественного (или нехудожественного) артефакта.

26. Какие трактовки искусства, сложившиеся в англо-американской эстетике, рассматривает Ноэль Кэрролл в качестве основных?

27. Чем обусловлена, на ваш взгляд, столь резкая критика Кэрролла «институционализма» в искусстве?

28. Что предлагается Кэрролом взамен институциональной теории?

29. Как Кэрролл трактует культурные практики и какое значение это имеет для понимания искусства?

30. Каким видится Кэрроллу значение художественной традиции в истории культуры для развития искусства? Какова диалектика сохранения / отрицания в данном случае?

31. Как нарративный подход к культурной практике искусства обосновывается Кэрролом в качестве необходимого в ответе на вопрос «Что такое искусство»?

32. Как «нарратив» выступает в данном случае против «эссенциализма»? Раскройте характерные черты «нарративизма» Кэрролла.

Список рекомендуемой литературы

Адорно В. Т. Эстетическая теория / пер. с нем. А. В. Дранова. М. : Республика, 2001. 527 с.

Берлеант А. Историчность эстетики / пер. Т. Б. Любимовой // Феноменология искусства / отв. ред. К. М. Долгов. М. : Ин-т философии РАН, 1996. С. 241–261.

Берлеант А. По ту сторону незаинтересованности // Полигнозис. 1999. № 2 (6).

Вартофский М. Эвристическая роль метафизики в науке // Структура и развитие науки: из Бостонских исследований по философии науки : сб. переводов. М. : Прогресс, 1978. С. 43–110.

Вартофский М. Модели. Репрезентация и научное понимание / пер. с англ., общ. ред. и послесл. И. Б. Новика и В. Н. Садовского. М. : Прогресс, 1988. 507 с.

Мусин Д. З. Роль репрезентации в процессе восприятия в концепции М. Вартофского // Вестник Оренбургского государственного университета. 2009. № 11 (105). С. 124–132.

Петушкова Е. В. Вартофский Маркс // Новейший философский словарь / сост. А. А. Грицанов. 3-е изд., испр. Минск : Книжный Дом, 2003. С. 154. (Мир энциклопедий).

Шустерман Р. Прагматическая эстетика. Живая красота, переосмысление искусства = Pragmatist Aesthetics: Living beauty, Rethinking Art. М. : Канон+ РООИ «Реабилитация», 2012. 408 с.

Эстетика и теория искусства XX века : учеб. пособие / отв. ред. Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. М. : Прогресс-Традиция, 2005. 520 с. (Глава IX «Направления в американской философии искусства»).

Темы курсовых и выпускных квалификационных работ

1. Проблема референции в американской эстетике и современном искусстве.
2. Эстетические взгляды Нельсона Гудмена.
3. Симптомы эстетического: от теории к практике.
4. Символическая теория произведения искусства в американской эстетике XX в.
5. Экземплификация: новый эстетический концепт.
6. Критика эстетической теории Нельсона Гудмена.
7. Философия искусства Артура Данто.
8. Философия искусства Артура Данто и институциональная теория искусства: точки пересечения и различия.
9. Эстетическая позиция группы Блумбсбери.
10. Формализм и институционализм в американской эстетике.
11. Артур Данто и современная теория искусства.
12. Концепция «мира искусства» и ее влияние на современную эстетику.
13. Понимание искусства в трудах Карла Маркса в интерпретации американской философии XX в.
14. Особенности и сущность искусства в трактовках эмпирической и теоретической эстетики (по работе Джозефа Марголиса).
15. Искусство и его социокультурная ценность в работах Арнольда Берлеанта и Маркса В. Вартофского.
16. Институциональная теория искусства и ее критика в американской философии искусства.
17. Постмарксистская эстетика в американской философии искусства XX в.: имена и концепции.
18. Влияние художественной традиции на искусство авангарда в культуре XX в. с точки зрения американской философии искусства.

Учебное издание

**КОНЦЕПЦИИ ИСКУССТВА В АМЕРИКАНСКОЙ
ФИЛОСОФИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

**Учебное пособие для студентов гуманитарных факультетов
по курсам «Эстетика», «Философия искусства»,
«Проблемы современного искусства»**

Редакторы-составители:

ОРЛОВ Борис Викторович,
ЛИСОВЕЦ Ирина Митрофановна

Вводные статьи к разделам

и подготовка переводов с английского языка:

РУБЦОВА Елена Валерьевна (разд. 1),
БЫСТРОВ Никита Львович (разд. 2),
ОРЛОВ Борис Викторович,
ЛИСОВЕЦ Ирина Митрофановна (разд. 3)

Технический редактор Т. А. Арсенова
Компьютерная верстка Ю. Л. Ракульцева

Подписано в печать 08.10.2021. Формат 60х90/16.
Бумага для множит. аппаратов. Печать на ризографе.
Уч.-изд. л. 11,85. Усл. печ. л. 14,88. Тираж 100 экз. Заказ № 476.

Гуманитарный университет

620041, г. Екатеринбург, ул. Железнодорожников, 3
Лицензия № 2114 от 26.04.2016

Отпечатано с оригинал-макета в ООО «ИРА УТК»
620089, г. Екатеринбург, ул. Луганская, д. 59/4.