Светлана Борисовна НИКОНОВА / Svetlana NIKONOVA

Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, Санкт-Петербург, Россия
Профессор кафедры философии и культурологии
Доктор философских наук, Профессор

St. Petersburg University of the humanities and social sciences, St. Petersburg Russia
Chair of Philosophy and Cultural Studies, Doctor of Philosophical Science, Professor
laresia@list.ru

СОВРЕМЕННЫЕ СТРАТЕГИИ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ ИСКУССТВА: ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА АРТУРА ДАНТО

В современной ситуации вопрос об определении искусства становится весьма трудноразрешимым. С одной стороны, развитие культурологических знаний, столкновение различных культурных традиций обладающих своим особенным опытом художественного творчества, ведет к сомнению в том, что существует некое единое понятие искусства. С другой стороны, пути развития современного искусства приводят его к такому состоянию, когда остро встает вопрос о том, что же делает искусство искусством, что отличает произведение от простой вещи, а художественную акцию от другого рода действий (этических, политических и т. п.). В такой ситуации суть теоретического исследования этого вопроса состоит не в том, чтобы каким-то образом ограничить сферу искусства, выбросив что-то за ее пределы, но в том, чтобы попытаться понять, почему все же в тех или иных случаях мы сталкиваемся с феноменом искусства, что делает для воспринимающего некую вещь искусством — даже если этот выбор случаен и субъективен. Яркий пример философского анализа искусства с этой точки зрения предлагает концепция американского философа-аналитика Артура Данто. Основываясь на материале современного искусства в его радикальных и уже ставших хрестоматийными проявлениях, как, например, дадаистские эксперименты Дюшана или поп-арт Энди Уорхолла, он пытается понять, что же делает в них простую вещь произведением искусства. Не соглашаясь с институциональной трактовкой, которую получили его ранние идеи, высказанные в статье «Арт-мир» (The Artworld, 1964), и полагая институциональную теорию искусства недостаточной, он видит в произведении онтологическое, а не структурное, функциональное или социальное отличие от простой вещи. Для характеристики этого различия он использует религиозный термин «преображение» — этому посвящена, в частности, его работа «Преображение банальности» (The Transfiguration of the Commonplace, 1981). Однако в целом современное искусство понимается Данто как акт скорее философский, чем художественный, и в этом смысле действительно находящийся на грани художественности, вскрывающий ее границы. Он соглашается с тезисом Гегеля о «конце искусства» — полагая, однако, что это завершение, описанное Гегелем, является не столько концом искусства, сколько концом определенной философии искусства, ярко проявившей себя в европейской эстетической традиции, и в этом смысле, событием, освобождающим искусство от гнета дефиниций, накладываемых этой системой философской мысли.

Ключевые слова: философия искусства, теория искусства, Артур Данто, современное искусство.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

Светлана Борисовна НИКОНОВА / Svetlana NIKONOVA

| Современные стратегии междисциплинарных исследований искусства: философия искусства Артура Данто / Current strategies for interdisciplinary study of art: Arthur Danto's philosophy of art |

CURRENT STRATEGIES FOR INTERDISCIPLINARY STUDY OF ART: ARTHUR DANTO'S PHILOSOPHY OF ART

To define what art is today is a very complicated task. The article argues, that it is fruitful to try not to give an objective definition of art, but rather to focus on understanding why, faced with certain pieces of art, we indeed perceive them, even if randomly and subjective, as genuine works of art. One can try to formulate such understanding using Arthur Danto's philosophy of art, which explains contemporary art not only merely as an artistic action, but also sees it as an expression of philosophy or philosophical action.

Key words: Philosophy of Art, Art theory, Arthur Danto, contemporary art.

Должно быть, никогда прежде искусство, а точнее сказать, определение того, что же такое искусство, не вызывало столько вопросов, как стало вызывать за последнее столетие. С одной стороны, сами пути развития искусства оказались таковы, что привели воспринимающую публику, критиков, а возможно и самих художников, в полное замешательство. С другой стороны, одним из важных условий этой неопределенности является развитие культурологического интереса и культурологического знания: столкновение разных традиций, изучение разных художественных культур, или, если так можно выразиться, разгерметизация художественного сознания, утрачивающего свою локальную замкнутость в рамках одной, принимаемой как «само собой разумеющаяся» форме. И сразу же очевидным стало, что то, что в те или иные времена называлось словом «искусство», не подходит под единое определение, что и действительно определения в разные времена давались разные. Возникают предположения, что, хотя, казалось бы, художественная практика сопутствует человечеству с древнейших времен, ничего подобного тому, что мы привыкли называть искусством в классическом смысле, не было не просто достаточно долго, а может быть до самого времени появления эстетики и связанной с ней философии искусства в XVIII веке. Часто возникает мысль, что, по крайней мере, средневековое, античное, восточное «искусство» не имеет к нашему пониманию искусства никакого отношения, и если мы будем упускать из виду это различие, мы рискуем просто ничего не понять в нем. Да, всегда можно сказать, что мы имеем полное право внести его в другой контекст и переинтерпретировать в своих терминах – но именно здесь и возникает возможность другого пути, на котором вынуждена настаивать, как ничто другое, именно культурология: пути изучения контекста, соотнесения художественных форм с общими способами мировосприятия той или иной культуры.

Это одна сторона вопроса – сторона различия, следующего из различия культурных традиций, выявляемых культурологией. Другая сторона вопроса, как уже говорилось, это пути развития современного искусства – те пути, которые постепенно ведут к стиранию видимой границы между искусством и не-искусством, к возможности превращения любой вещи в произведение искусства, к стиранию технической стороны искусства в современной практике инсталляций, перформансов, хэппинингов, провокативных акций. У многих они вызывают яростный протест, однако, по сути, нет

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

смысла протестовать против логики развития художественной формы: если уж она пошла по какой-то причине в этом направлении, значит в нем есть нечто необходимое, актуальное, востребованное и вернуться насильственным образом к более старым формам было бы невозможно.

Однако и в первом и во втором случае мы сталкиваемся с одной и той же проблемой. И эта проблема состоит в самом слове «искусство», или, точнее, по-прежнему, в *определении искусства* – несмотря на то, что все имеющиеся определения оказываются недостаточными и контекстуально обусловленными. Но понятие «искусство» упорно остается и едва ли может быть чем-либо заменено. Нам кажется, мы знаем, что такое искусство, и кажется, действительно можем отличить его от ремесла, магических обрядов, церковной утвари или же от дизайна. Или точнее, кажется, мы можем сказать, что вот, какая-то вещь, какой-то ремесленный предмет, какая-то утварь, какой-то элемент дизайна, даже какой-то рекламный ролик или репортаж принадлежат к сфере искусства, в то время как остальные остаются тем, чем были – просто вещами, утварью, дизайном или рекламой.

Точно так же и в вопросе о современных художественных акциях – что отличает их от акций политических или моральных? Или же от простого хулиганства? Иногда кажется, что это только самопозиционирование художника, или, в случае инсталляций, просто внесение вещи в музейное пространство. И однако, в конечном счете, уже просто по отклику, по резонансу, по характеру этого отклика и резонанса, мы можем отличить простую вещь от искусства, так что простая вещь и в музее остается простой вещью. На чем и основано частое возмущение зрителей: «почему такому-то художнику позволительно приносить в музей эту вещь, а мне нет?» И на самом деле это правда, – несмотря на то, что художника делает художником только то, что эта вещь, которую он принес в музей, уже оказалась искусством, а до тех пор художника просто не существует.

Если мы, оставив на время в стороне современное искусство, обратимся, к примеру, к старинным китайским шести законам живописи, сформулированным Се Хэ в V веке н.э., то мы увидим среди них пять законов, прекрасно определяющих техническое умение, ремесло. Вот они: соблюдение соразмерности в работе кистью; верность образу в передаче форм; соответствие естеству вещей в наложении цветов; правильный порядок в расположении предметов; передача истины в воспроизведении картин древних. И один, первый, с достаточно загадочной формулировкой – «созвучие энергий в живом движении», – считавшийся главным[1]. Чтобы достичь этой гармонии, художник должен твердо знать правила, блестяще владеть техникой, писать с пониманием, с сознанием смысла изображения, и желательно быть хорошо осведомленным об истории и искусства и мысли, то есть быть и мыслителем, и в высшей степени эрудированным человеком. Создание технически совершенных произведений без должного осмысления в китайском искусстве презиралось, но несовершенство техники никогда даже не обсуждалось: художник обязан для начала быть технически совершенен, это условие, – потом уже начинается искусство. Однако, хотя для создания произведения все это необходимо – но, в конечном счете, недостаточно. И успешное, удачное нахождение равновесия, гармонии в искусстве, то есть выполнение первого закона, считалось признаком гениальности, которой нельзя научиться, чем-то, по сути, неопределимым, несообщаемым.

Рассуждая о проблеме Реального у Лакана, о придании банальному объекту возвышенного статуса, статуса Вещи, словенская исследователь-

[1] Се Хэ. Категории древних живописцев // Китайское искусство. Принципы. Школы. Мастера / Сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В.В.Малявина. - М., 2004.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

ница и ученица С.Жижека А.Зупанчич, приводит любопытный комический пример из фильма. Она описывает сцену, представляющую репетицию спектакля, где один из актеров должен играть роль Гитлера. Режиссер, однако, недоволен его игрой и его видом, объясняя это тем, что «видит перед собой только человека. На это один из актеров отвечает, что Гитлер и есть всего лишь обычный человек. Если бы этим все и закончилось, мы бы имели дело с дидактическим замечанием, которое передает определенную истину, но не вызывает у нас особенного смеха, поскольку ему недостает комического качества, передающего истины совершенно иначе. Итак, сцена продолжается, режиссер попрежнему недоволен и отчаянно пытается назвать загадочное "нечто большее", что отличает внешность Гитлера от внешности стоящего перед ним актера. Он продолжает искать, наконец, он замечает портрет (фотографию) Гитлера на стене и торжественно провозглашает "Вот оно! Именно так должен выглядеть Гитлер!" "Но сэр, – отвечает актер, – этот портрет был сделан с меня"»[2]. Зупанчич вслед за Жижеком говорит об этом как о «минимальном различии» [3]: ведь актер, которым недоволен режиссер, и человек на фотографии – одно и то же лицо, и все же именно это различие делает вещь Вещью, значимым объектом, и также произведением искусства. Того, что режиссер в приведенной сцене, видит в фотографии (действительно видит в ней), он не видит в актере – потому что этого в нем нет. Другое дело, замечает Зупанчич, что этого нет и в фотографии – т.е. в произведении. Это минимальное различие – различие между двумя отсутствующими и никогда не бывшими элементами. Однако именно оно, согласно Зупанчич, является условием всего ценного, с чем мы имеем дело. Зупанчич говорит о любви, влюбленности, которая различает, и в то же время удерживается на том, что воспринимает одновременно и банальный объект (человека со всеми его слабостями), и возвышенный объект, в который мы влюблены, и минимальное различие между ними – потому что если мы воспримем только банальный объект, он не вызовет желания, если воспримем только возвышенный объект – он блокирует возможность сближения, перейдя в статус недостижимого божественного, но именно зазор, различие, наблюдаемое прямо в этом банальном объекте, в котором нет ничего возвышенного, и в то же время возвышенное в нем, делают возможной любовь.

В некоторой мере это можно отнести и к искусству – а в еще большей мере к *современному* искусству, потому что, можно сказать, именно современное искусство выявляет этот зазор, это минимальное различие внутри простых вещей, в то время как менее проблемно, на первый взгляд, воспринимающееся классическое искусство, будучи с давних времен осмысливаемым в философских теориях, постоянно утрачивало этот элемент различия, выявляющий то, как оно становится искусством. Так, если взять одно из самых влиятельных эстетических определений XIX века, гегелевский тезис о том, что красота (в искусстве) есть чувственное явление Идеи, то конечно, прекрасное искусство приобретает столь возвышенный статус, который делает фактически невозможным с ним в подлинном виде столкнуться, отстраняет сущность искусства от реальных предметов, являющихся носителями или проявителями этой сути настолько, что чтобы предположить их совпадение, мы должны бы были, по крайней мере, сильно отстранить их от себя во времени. Так что тем более неслучайно Гегель в начале свой «Эстетики» объявляет, что «искусство со стороны его высших возможно-

[2] Зупанчич А. О любви как комедии // История любви. - СПб., 2005. С.122-123.
[3] См. об этом подробнее: Жижек С. Устройство разрыва. Параллаксное видение. - М., 2008.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

стей остается для нас чем-то отошедшим в прошлое»[4].

В некотором смысле, чтобы избавить искусство от этой фактической невозможности, проистекающей из его излишне возвышенного статуса, надо было, в первую очередь, убрать из него, в качестве необходимого элемента, присутствующего в гегелевском определении, *красоту*. Красоту, понятую немецким идеализмом, а вслед за ним и всем развитием культуры модерна, пожалуй, также слишком *возвышенно* (неслучайно, должно быть, Гегель сознательно пренебрег кантовской категорией возвышенного, как простым, ничего не добавляющим к пониманию эстетического, условием его существования в качестве первой ступени Абсолютного Духа). И только устранив красоту, мы подходим к действительной дилемме чувственного явления Идеи, или к очевидности того самого минимального различия, которое существует между простой, ничем не примечательной, не красивой, ничего не символизирующей вещью – и тем, что по некой причине, возможно даже, что лишь иногда, для того или иного зрителя, но все же вдруг оказывается, самым неустранимым образом, произведением искусства.

* * *

Рассмотрим здесь лишь одну из современных теорий, раскрывающую, на наш взгляд, нечто существенное в вопросе об определении искусства – причем опираясь как раз на материал современного искусства и связанных с ним проблем, и также, что характерно, отталкиваясь от философской системы Гегеля и его тезиса о «конце искусства». Это философия искусства современного американского философа-аналитика Артура Данто.

В начале работы «Преображение банальности. Философия искусства» (“The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art”, 1981) Данто, приводит описание некой гипотетической выставки, вдохновленное рассуждениями Кьеркегора. Датский философ однажды, говорит Данто, предположил возможность картины с названием «Переход израильтян через Красное море», которая представляла бы собой не изображение скопление людей, вещей и лошадей, но просто холст, сплошь покрытый красной краской: израильтяне уже перешли, а египтяне уже утонули. И к тому Кьеркегор добавляет, что и «итог его жизни подобен этой картине», поскольку все ее треволнения и бури в конце концов сливаются в некий единый тон, общее настроение[5].

В таком случае, продолжает Данто, мы могли бы предположить, что какой-то художник действительно нарисовал эту картину, эту историческую сцену, о которой говорит Кьеркегор, а другой художник, портретист, изобразил бы, возможно, соответствующий портрет Кьеркегора. Можно также представить себе еще пейзаж, изображающий Красную площадь, или религиозную картину, отталкивающуюся от буддийской метафоры, называющей сансару «красной пылью». Можно присоединить сюда еще натюрморт в стиле Матисса, изображающий красную скатерть, и еще не картину, но имеющее все же исторический художественный интерес полотно, которое Джорджоне загрунтовал красной краской, однако смерть помешала ему продолжить начатое дело. Для завершения коллекции можно присовокупить к выставке и некую *простую вещь*, не являющуюся произведением искусства – просто некую поверхность, покрытую (но не загрунтованную) красной краской. Такая выставка содержала бы в себе множество произведений в разных стилях и жанрах, нагруженных самыми разными значениями и смыслами, относящихся к разным эпохам, и даже среди них одно вовсе не произведение, а просто вещь. Хотя ката-

[4] Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. Т.1. - СПб., 1999. - С.88.

[5] Danto A. The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art. - Harvard University press, 1981. - P.1.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

лог такой выставки, конечно, был бы довольно однообразен[6].

И вот, предполагает Данто, можно представить, что появляется еще некий художник, который приносит на выставку еще одно произведение, ничем, на вид, не отличающееся от перечисленных: поверхность, покрытую красной краской, и объявляет, что хотел бы представить это произведение искусства, однако на вопрос о названии отвечает, что «Без названия», пожалуй, подошло бы лучше всего, а на вопрос о том, что он хотел изобразить, отвечает: ничего. Была бы некоторая разница, замечает Данто, если бы он сказал, что хотел изобразить Ничто, но он утверждает, что ничего не хотел изобразить. Чем его произведение отличается от обычной вещи? Но он настаивает, что это произведение. Кроме того, «Без названия» – это тоже название. А намерение ничего не изображать и не иметь в виду – это тоже намерение. И чем-то это произведение отличается от «простой вещи», хотя нельзя было бы сказать, что просто все, чего коснулся художник, становится искусством (ведь полотно, загрунтованное рукой Джорджоне, все же им не стало). «Остается только право на декларирование… Почему нет? Дюшан объявил таковым лопату – и она стала; объявил подставку для бутылок – и она стала»[7].

Вопрос, занимающий Данто: что делает искусство искусством? Где пролегает граница между искусством и «простой вещью»? Однако, рассуждая об этом, следует обратить внимание и на еще одну проблему – на проблему собственно эстетическую, хотя как раз она перед Данто в собственном смысле не стоит, потому что он занимается философией искусства, а не эстетикой. И уже здесь становится понятно, что это достаточно разные вещи. Поскольку с эстетической точки зрения, или, скажем, с точки зрения классической эстетики, а точнее ее первоначального, кантовского порыва, эти произведения, а также и имеющиеся среди них «простые вещи» абсолютно идентичны. Никаких чувственно воспринимаемых отличий в них нет, поскольку форма является одной и той же. Для незаинтересованного эстетического взгляда они должны быть одинаковы. Но мы знаем о них слишком много. И частью из них мы могли бы восхититься (хотя бы остроумием автора), и от части из них испытать возвышенный трепет (к примеру от созерцания холста, загрунтованного рукой самого Джорджоне незадолго до смерти), к части проявить простое любопытство, а по поводу другой части, к примеру, по поводу произведения упомянутого современного художника, который ничего не имел в виду, выразить негодование и воскликнуть: «Разве это искусство?!»

Эстетика не дает никакого особого ответа на вопрос об этих смысловых различиях там, где в силу вступает уже упомянутая выше функция символизации. «Черный квадрат» едва ли доставляет нам эстетическое удовольствие (хотя при субъективности последнего это не исключено). Рассуждая о взаимоотношениях эстетики и произведения искусства Данто учитывает эту возможность. Он замечает, что, по его мнению, мы могли бы привести много восторженных характеристик в адрес, скажем, писсуара, принесенного в музей Дюшаном, однако, «что привело бы Дюшана к безумию или смертоубийству, я полагаю, – это наблюдение эстетических восторгов по поводу его сверкающих поверхностей»[8] Вероятно, не это делает его произведением искусства, и если еще «Черный квадрат» может побудить многих искусствоведов искать в нем некую «неповторимость» авторского выражения, то «Фонтан» Дюшана пресекает возможность такого порыва. Гегелевское «чувственное выражение идеи» было бы более удачным определением – если отказаться от представления об идеале и о

[6] Ibid. P.1-2.
[7] Ibid. P.3
[8] Ibid. P.94.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

красоте, но полагать, что идея есть именно то, что делает искусство искусством, сколь бы далеким от красоты оно ни было. Можно предположить, что восклицание «Разве это искусство?» часто направленное против произведений, подобных «Черному квадрату» или против инсталляций Дюшана, или против любых экспериментов современных художников, легко преображающих путем декларирования в произведения искусства простые вещи, основано не на эстетическом раздражении, не на предположении излишней технической простоты или слишком легкой воспроизводимости и повторимости объекта, и даже не на неотличимости объекта от некоторой простой вещи. Негодование скорее вызывается упомянутым Данто свойством: отказом художника дать необходимые разъяснения, которое вызывает ощущение то ли недостатка смысла, то ли его излишней всеохватности и обширности. Нам кажется, что если только мы сможем получить от него, или, по крайности, придумать сами, подходящую сложную интерпретацию, статус подлинного Искусства будет восстановлен.

Возможность интерпретации и характер интерпретации является, практически, тем самым, что делает произведение искусства этим самым произведением искусства. Одна и та же картина, даже если мы станем рассматривать классический образец натуралистической живописи, может иметь совершенно разный смысл и разную художественную ценность в зависимости от того, как она названа и, таким образом, от того, что художник акцентирует в качестве ее центрального мотива. Данто избирает в качестве примера, способного повести к наиболее явственным интерпретационным различиям, «Пейзаж с падением Икара» Брейгеля, поскольку падающий Икар здесь является далеко не первым, что зритель способен заметить на полотне. Тем более следует учитывать, что предварительно, для понимания смысла произведения, мы должны знать, по крайней мере, суть истории об Икаре, притом, что будь картина названа по-другому, смысл ее поменялся бы полностью[9]. «Название в любом случае есть больше чем имя или ярлык; это *направление* для интерпретации. Давая произведениям нейтральные названия или называя их "Без названия" мы не разрушаем, но только искажаем эту связь. И, как мы уже видели, "Без названия", по крайней мере, предполагает, что это произведение искусства, и заставляет нас искать собственных путей истолкования»[10].

Можно было бы представить себе чисто эстетическое отношение к искусству – Данто опять же гипотетически предполагает существование неких дикарей, обладающих сильным эстетическим чувством, но не обладающих понятием искусства, так что оно обращено в них лишь на всевозможные предметы, по поводу которых можно было бы воскликнуть «Как красиво!»: цветы, закаты и прочее, что восхищает нас в природе. Представляя, что эти дикари напали бы на нас, уничтожая все, кроме того, что вызывает в них такое восхищение, он говорит, что, хотя многие картины, возможно, уцелели бы – а особенно те, на которых много позолоты, или иконы в изукрашенных окладах, или же такие, на которых сами краски сверкают и приятны для восприятия, многие шедевры бы, безусловно, погибли[11]. По мнению Данто, это даже многое из того, что относится к старинной живописи – но что же говорить об иных работах авангардистов? Это в достаточно серьезной степени устанавливает различие между сферой искусства и сферой эстетического суждения, или, по крайней мере, требует от эстетического суждения некоторой модификации, чтобы соответствовать требованиям интерпретации искусства. Кантовское представление о «свободной красоте природы» для сферы оценки искусства явно недостаточно. «Эстетическая оценка произведения искусства имеет иную структуру, нежели эсте-

[9] Ibid. P.115-119.
[10] Ibid. P.119.
[11] Ibid. P.105-106.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

тическая оценка простых вещей, какими бы красивыми они ни были и независимо от того, является ли чувство красоты врожденным»[12].

В предисловии к «Преображению банальности» Данто упоминает свою более раннюю статью «Арт-мир» ("The Artworld", 1964), идеи которой были развиты Джорджем Дики и рядом других исследователей в так называемой «институциональной теории искусства», с которой, однако, Данто выражает существенное несогласие. Данная теория предполагает, что признание или непризнание чего-либо произведением искусства базируется на принципе конвенциональной определенности теми или иными социальными институциями. По мнению Данто, так или иначе она базируется на кантовском различении способностей, приводящем к выводу, что, в конечном счете, «различие между искусством и реальностью в меньшей степени есть различие видов вещей, чем видов отношений к вещам, и следовательно, дело не в том, о чем мы судим, но как мы судим»[13]. На этой же основе ранее в своей феноменологической эстетике Ж.-П.Сартр мог объявить, что эстетический объект создается вследствие перехода сознания с реализующей на воображающую позицию и, ввиду этого «реальное никогда не бывает прекрасно»[14]. Не отказываясь от мысли о социальной и институциональной обусловленности изменения, приводящего к «преображению» простой вещи в произведение искусства, Данто, однако, идет дальше и заявляет, что результирующее различие имеет характер «не институциональный, но онтологический. Мы имеем дело также и с вещами разного порядка»[15].

Мысль о таком онтологическом преображении кажется пересекающейся с рассуждениями, хотя и высказанными в совершенно другом контексте и риторике, М.Хайдеггера в его «Истоке художественного творения», где творение наделяется особой силой выведения «в просвет бытия»: так, башмаки, изображенные на картине Ван Гога, извлекают изделие из всех тех отношений и связей, которые стирают, заслоняют его собственное самостояние, так что мы, наконец, видим вещь саму по себе в ее собственной сути. Здесь, на этой картине, мы впервые видим сущность изделия, и видим вещь в ее бытии изделием, в то время как в использовании изделия это бытие стирается, исчезает в обыденности[16]. Хайдеггер пытается понять, что делает – или что *делало* – творение творением, откуда берутся и как относятся к нему все те связи, в которые оно включено. Пример греческого храма, приводимый им, дает понимание того, как мир, в который включено творение, земля, на которой оно покоится, творятся им, как их бытие впервые раскрывается благодаря нему. Но, с другой стороны, башмаки на картине творят мир, скорее вырывая себя из мира, из того контекста, в котором существуют башмаки, или в котором находится картина. Такое творение существует как творение не потому, что покоится на своем месте, но как раз потому, что совлечено с места: вырванное из него, оно представляет перед нами как чудо непостижимый факт своего присутствия. И тогда этот взгляд на творение скорее подходит не к греческому храму, но интерпретирует авангард дюшановского типа в качестве порыва изъять предмет из переплетения привычных связей и функций, чтобы продемонстрировать его непосредственную фактичность, «вот» его существования. «Простая вещь» преображается онтологически, хотя преображается, безусловно, благодаря некому институциональному преобразованию: внесению в музей, называнию,

[12] Ibid. P.113.
[13] Ibid. P.22.
[14] Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. - СПб., 2001. - С.316.
[15] Danto A. The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art. - P.99.

[16] Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. - М, 1993.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

т.е. благодаря тому, что она начинает интерпретироваться как искусство («произведения искусства составляют особый класс вещей, которые есть то, что они есть благодаря тому, что они интерпретируются как то, что они есть»[17]). Но мы действительно, даже если понимать преображение простой вещи в хайдеггеровских терминах, т.е.как раскрытие перед нами изделия в его служебности самого по себе, покоящегося в собственном бытии, имеем дело не с самим изделием, но в чем-то совершенно иным. Даже, можно было бы сказать, изображение на картине производит с изделием не столь сильное преобразование, как внесение ее в музей как она есть. Так, башмаки, изображенные на картине Ван Гога действительно могут «вывести в просвет бытия» именно башмаки, заставить их быть – но писсуар Дюшана, оставаясь на вид не более, чем именно писсуаром, с другой стороны, может быть отныне *чем угодно*. Писсуар как таковой не есть то, что преображается в данном арт-объекте. И скорее для определения такого преображение подошло бы описание, данное О.Хаксли испытанному им эстетическому и, одновременно, мистическому опыту, пережитому под воздействием мескалина. Он рассказывает об ужасе, который испытал от созерцания стоящего на веранде стула с полосами света и тени: ведь трудно было решить, столкнулся ли он «со стулом, который напоминал Страшный Суд, – или, точнее, со Страшным Судом, который через длительное время и со значительными трудностями распознал как стул»[18].

Не заходя так далеко в своей интерпретации онтологического различия произведения искусства и простой вещи, Данто, однако, констатирует в качестве существенного вывода то, что данное преображение в том виде, в каком оно имеет место в современном искусстве, т.е. в искусстве, допускающем полную неразличимость арт-объекта и простой вещи с точки зрения восприятия, преодолевает границы собственно искусства в традиционном смысле, как и границы эстетики. Преображая обычную вещь в арт-объект, современное искусство указывает на определенное состояние мысли, делающее такое преображение возможным. Проблема преображения просто перестает быть собственно художественной и становится скорее проблемой философской рефлексии об искусстве. Инсталляция в стиле «ready-made» представляет собой не столько художественный акт, сколько философский акт – это скорее артикуляция концепции, чем художественное творчество. Потому Данто обращается к гегелевской проблематике конца искусства, полагая, что современное искусство оказывается неуместным, в силу радикального предшествования концепции: такое произведение (приводятся в пример коробки Brillo Энди Уорхолла) «бессмысленно потому, что уже в силу того, что оно могло создано, не было никаких оснований создавать его»[19]. А могло оно быть создано потому, что сложившийся взгляд на мир позволил даже простым коробкам, неотличимым от любых других коробок, стать произведением искусства. Так же нет, с этой точки зрения, надобности во внимательном созерцании «Черного квадрата» или многократном исполнении «4'33''» Дж.Кейджа. Если ситуация в развитии художественной мысли приводит нас к точке, когда пауза может быть понята как музыкальное произведение, то это, собственно, представляет собой конец развития художественной мысли или переход ее на вне-художественный уровень, на уровень, когда идея (концепция) уже не нуждается в «чувственном выражении».

Впрочем, это отнюдь не значит, для Данто, что искусство отныне вовсе вынуждено прекратиться. Раз «конец искусства» для него, как и для

[17] Danto A. The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art. - P.135
[18] Хаксли О. Двери восприятия. - СПб, 1999. - С.284.
[19] Danto A. The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art. -. P.208.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

Гегеля – проблема исключительно философская, в этом нет необходимости. Конец искусства определен логикой развития искусства в рамках решения концептуального вопроса «истории искусства как истории духа» и представляет собой конец некого нарратива скорее, чем прекращение художественной практики, а в нарративе «вопрос завершения является практически логической необходимостью, так как нарратив не может быть бесконечен»[20]. В любом случае, Данто полагает, что, обращаясь к вопросу о конце искусства, мы всегда стоим перед угрозой перепутать «завершение» и «остановку», при том что, по его мнению, искусство лишь закончилось – но не остановилось[21]. Если для Гегеля искусство было ступенью в развитии мышления, предшествующей, в том числе, философии, но ступенью, на которой идея еще не может быть непосредственно осознана со всей ясностью, не может полностью вернуть себя себе, и тогда, по логике вещей, с появлением философии прекращало быть первейшей необходимостью духовного развития, – то это также означало его конец как *философского предприятия*, но не остановку в качестве предприятия, отдельного от философии.

То, что предлагает Данто в качестве некоторой перспективы, – это освобождение искусства от философии и философии от искусства[22]. «В тот момент, – говорит он, – когда создатели искусства освобождаются от задачи поиска сущности искусства, которая была возложена на них с начала модерна, они также освобождаются от истории и вступают в сферу свободы. Искусство не останавливается с концом искусства, что случается – это то, что некий ряд императивных обязательств снимается с его практики, когда оно вступает в постисторическую эпоху»[23]. Историческое мышление модерна приходит к концу и кладет конец искусству, понятому исторически. Но это не имеет отношения к внутренним проблемам художественной практики и даже к принципам мышления в целом, а только к одной его форме, одной его разновидности, к одной форме рациональности, экстернализацией которой выступало определенное искусство и определенная история искусства.

[20] Danto A. Encounters and Reflections. Art in the Historical Present. - Univ. of California Press, 1997. - P.335.
[21] Ibid. P.309.
[22] Ibid. P.345.
[23] Ibid. P.344.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.