

Артур Данто

# Что такое искусство?



Артур Данто

**Что такое искусство?**

Arthur Danto

# **What Art Is**

Yale University Press

Артур Данто

# **Что такое искусство?**

Ад Маргинем Пресс

УДК 7.01:7.03  
ББК 85.0+87.82  
Д19

Данное издание осуществлено в рамках совместной издательской программы Музея современного искусства «Гараж» и ООО «Ад Маргинем Пресс»

**GARAGE**

*Ad Marginem*

Перевод — Екатерина Курова  
Редактор — Филипп Кондратенко  
Дизайн — ABCdesign

Издательство благодарит литературное агентство Andrew Nurnberg за помощь в получении прав на издание данной книги.

Д19

Данто, Артур

Что такое искусство? / Артур Данто. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2018. — 168 с.

ISBN 978-5-91103-397-2

Книгу известного американского философа и художественного критика Артура Данто (1924–2013) составляют эссе разных лет, объединенные темой поиска определения искусства. Подходя к этой теме с разных точек зрения, задаваемых столь разными сюжетами, как история модернизма, реставрация росписи Микеланджело в Сикстинской капелле или философия Канта, автор обосновывает необходимость нахождения отличительных признаков искусства, свойственных ему на протяжении всей его истории — от доисторических пещер до наших дней.

© 2013 by Arthur Danto  
© Курова Е., перевод, 2018  
© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2018  
© Фонд развития и поддержки искусства «АЙРИС» / IRIS Foundation, 2018

# Оглавление

От автора <sup>8</sup>

Глава 1

**Сны наяву** <sup>12</sup>

Глава 2

**Реставрация и смысл** <sup>63</sup>

Глава 3

**Тело в философии и в искусстве** <sup>86</sup>

Глава 4

**Разрешение спора. Парагон живописи и фотографии** <sup>107</sup>

Глава 5

**Кант и произведение искусства** <sup>124</sup>

Глава 6

**Будущее эстетики** <sup>143</sup>

Литература <sup>164</sup>

Благодарности <sup>166</sup>



Лидии Гёр



## От автора

Общеизвестно, что Платон определял искусство как подражание, однако трудно сказать, теория это или просто наблюдение: ведь иных концепций искусства во времена Платона в Афинах не было. Ясно лишь, что слово «подражание» значило для Платона примерно то же, что и для нас сегодня: нечто выглядит как реальный предмет, но таковым не является. Платон относился к искусству негативно: задумав наметить черты идеального общества — республики!\* — он вознамерился не допустить туда художников на основании того, что искусство почти лишено практической пользы. И в подкрепление этой мысли создал своего рода карту человеческого знания, поместив искусство на самый низкий ее уровень наряду с отражениями, тенями, мечтами и иллюзиями. Их Платон считал лишь видимостями, к категории которых относились, по его мнению, и вещи, создаваемые художником. Да, художник может нарисовать стол, потому что он знает, как стол выглядит. Но может ли он сделать настоящий стол? Едва ли, — а что хорошего в простой видимости стола?

Вообще, между искусством и философией имел место конфликт, обусловленный тем, что труды поэтов использовались для обучения детей хорошим манерам. Платон считал, что моральными наставлениями должны заниматься философы, которые основываются при объяснении сути вещей не на подражании, а на реальности. В десятой книге «Государства» Сократ — в данном случае платоновский персонаж — говорит о том, что для

\* В рус. пер. — государство. — Здесь и далее знаком [\*] обозначены примечания переводчика.

подражания нет ничего лучше зеркала, которое прекрасно отражает всё, к чему его ни приставь. Художнику не под силу тягаться с зеркальным отражением — так зачем же нам художник? Греки использовали сочинения, подобные «Илиаде», в педагогических целях — чтобы учить правильному поведению. Но философам ведомы вещи высшего порядка, которые Платон называет идеями. Если бы художники им не мешали, философы могли бы учить, будучи в своем роде правителями, неуязвимыми для коррупции.

Как бы то ни было, искусство в древности и долгое время после нее представляло собой подражание, или, говоря языком его историков, запечатление видимостей. Как это отличается от нынешней ситуации! «Меня очень интересуют возможные подходы к теме „Что такое искусство?“, — пишет мой друг Том Роуз в личном письме. — Ведь этот вопрос поднимается в любой аудитории и в любом контексте». Складывается впечатление, что подражание исчезло и его место заняло что-то другое. В XVIII веке, когда была изобретена или открыта эстетика, считалось, что искусство творит красоту и тем самым доставляет удовольствие тем, кто обладает хорошим вкусом. Красота, удовольствие и вкус составили привлекательную триаду, которую взял за основу Кант на первых страницах своего шедевра «Критика способности суждения». После Канта (и его предшественника Юма) замечательные, хотя и противоречащие друг другу суждения об искусстве высказывали Гегель, Ницше, Хайдеггер, Мерло-Понти, Джон Дьюи. Затем в дискуссию включились и сами художники, выставляющие на продажу свои картины и скульптуры в галереях, на арт-ярмарках и биеннале. Неудивительно, что вопрос о том, что такое искусство, поднимается «в любой аудитории и в любом контексте». Так что же такое искусство? Из разногласия художественных ответов на этот вопрос мы понимаем, что существует огромная масса неподражательного искусства, а потому читать Платона нам стоит разве что из интереса к его взглядам. Он стоял у истоков. Уже Аристотель пошел дальше,

применив платоновский довод к театральным представлениям — трагедиям и комедиям, которые были объявлены им подражаниями действию. Антигона — образцовая жена, Сократ — не вполне образцовый муж и т. д.

Я думаю, что если одно искусство — это подражание, а другое — нет, то ни одна из этих перспектив не позволяет дать определение искусству с философской точки зрения. Качество является частью определения лишь в том случае, если оно разделяется всеми существующими произведениями искусства. С началом модернизма искусство отвернулось от зеркальных отражений, — вернее, новый стандарт точности установила фотография. Ее преимущество перед зеркалом заключается в том, что она способна сохранять изображение, пусть фотоснимки со временем и тускнеют.

Подражание предполагает различные степени точности, поэтому платоновское определение искусства действовало, не вызывая особых споров, пока в нем не обнаружилось очевидное расхождение с сущностью определяемого явления. Как это могло случиться? Всё началось с модернизма, и эта книга начинается с описания революционных изменений, которые произошли во Франции, главным образом в Париже. Определение Платона не вызывало нареканий с IV века до нашей эры и до 1905–1907 годов, когда заявили о себе фовисты — les Fauves (франц. дикие звери) — и кубизм. Но, на мой взгляд, чтобы выдвинуть определение более точное, нежели у Платона, стоит обратиться к творчеству художников позднейшего времени, поскольку они продвинулись гораздо дальше, последовательно исключая из своих теорий те понятия, которые ранее считались неотъемлемой частью сущности искусства; в частности, эта участь постигла понятие красоты. Марсель Дюшан нашел способ избавиться от красоты уже в 1915 году, а Энди Уорхол в 1964-м обнаружил, что произведение искусства может быть точной копией реальной вещи. Искусство, не совпадающее

с понятием подражания, создавали и представители таких важных движений шестидесятых, как «Флюксус», поп-арт, минимализм, концептуализм. В следующем десятилетии центр художественного самосознания вновь сместился: как ни странно, это произошло благодаря скульптуре и фотографии. С тех пор допустимо стало всё что угодно, и возникла неясность по поводу того, возможно ли еще определение искусства: ведь разве может искусство быть чем угодно?

Первая — и самая длинная — глава моей книги может произвести впечатление пересказа истории искусства, но это не так. Неопределимость искусства, связанная с отсутствием у всего того, что к нему относится, объединяющей особенности, — это всего лишь мнение ведущих эстетиков, полагающих, что если искусство и является понятием, то это понятие, по крайней мере, должно быть открытым. На мой же взгляд, искусство должно быть закрытым понятием. Должны существовать некие объединяющие особенности, которые позволяют искусству в том или ином смысле оставаться универсальным.

Сегодня искусство плюралистично, как это было отмечено рядом последователей Людвиг Витгенштейна. Однако могучая сила искусства, с которой оно предстает перед нами в песнях и повествованиях, связана с тем, что делает его искусством. Когда оно по-настоящему волнует дух, ничто иное с ним не сравнится.

Основываясь на творчестве Дюшана и Уорхола, я попытался дать искусству определение и показать на конкретных исторических примерах, что это определение всегда оставалось неизменным. Вот почему я говорю о Жаке-Луи Давиде, Пьеро делла Франческа и великолепной росписи потолка Сикстинской капеллы, созданной Микеланджело. Если нам дорога целостность понятия искусства, то мы должны убедительно доказать, что основания для этой целостности можно найти на всем протяжении его истории.

# Глава 1

## Сны наяву

На заре XX века в области визуальных искусств произошла революция, начавшаяся во Франции. Дотоле эти искусства — далее я буду обозначать их просто словом «искусство», конкретизируя его лишь при необходимости, — были преданы копированию визуальных явлений при помощи различных техник. Как мы знаем, они претерпели большое развитие, начавшееся в Италии во времена Джотто и Чимабуэ и завершившееся в викторианскую эпоху, когда художники нашли идеальный способ изображения, который Леон Баттиста Альберти, мастер эпохи Возрождения, охарактеризовал в своем трактате «О живописи» так: при взгляде на картину и при взгляде из окна на то, что изображено на этой картине, не должно ощущаться зрительного различия. Иными словами, удачный портрет должен быть неотличим от того, кто на нем изображен.

Сначала это было невозможно. Если воспользоваться примером из книги Эрнста Гомбриха «Искусство и иллюзия», живопись Джотто, как бы она ни поражала современников художника, должна быть признана грубой рядом с изображением тарелки с кукурузными хлопьями, сделанным при помощи аэрографа современным дизайнером рекламы. Эти два изображения разделяет ряд открытий: перспектива, светотень и физиогномика — искусство натуралистической передачи человеческих черт, выражающих чувства, сообразные той или иной ситуации. Когда Синди Шерман посетила выставку работ Надара, французского

фотографа XIX века, на которой были представлены фотографии людей, выражающих различные эмоции, она сказала: все они похожи. Порой только контекст указывает на то, что человек чувствует: те же самые черты, что в батальной сцене выражают ужас, могут быть проявлением бурного веселья в Фоли-Бержер.

Живопись, подразделявшаяся на такие жанры, как портрет, пейзаж, натюрморт и историческая картина (последняя в академиях художеств ценилась особенно высоко), могла показывать движение лишь в известных пределах. Даже если зрители видели, что герой картины переместился, они никогда не видели, как он это сделал. Фотография, изобретенная в 1830-х годах, рассматривалась одним из ее первопроходцев, англичанином Уильямом Генри Фоксом Тэлботом, как искусство, что следует из его выражения «карандаш природы»: природа словно бы сама изображала себя во время встречи света со светочувствительной поверхностью. Свет был куда более талантливым художником, чем Фокс Тэлбот, которому просто нравилось приносить домой снимки того, что он увидел. Эдвард Майбридж, еще один британец, живший в Калифорнии, при помощи нескольких фотоаппаратов, затворы которых приводились в действие нитями, сфотографировал бегущую лошадь и получил серию снимков, изображающих стадии ее движения. Эти снимки позволили разрешить спор о том, касается ли бегущая лошадь земли всеми четырьмя копытами одновременно. Майбридж опубликовал книгу «Движение животных», в которую вошли и аналогичные фотографии людей. Поскольку фотоаппарат мог показать явления, недоступные невооруженному глазу, его порой считали более совершенным, чем наше зрение. По этой причине многие художники полагали, что фотография показывает мир таким, какой он есть — и каким бы видели его мы, будь наше зрение лучше. Однако фотографии Майбриджа часто кажутся невнятными, подобно многим из тех, которые мы обычно видим на индекс-отпечатках, так как у нас нет временного континуума,

чтобы выстроить их в привычную последовательность. Только после того, как кинокамера придала пленке регулярное движение, нечто похожее на движение смогли увидеть и зрители на экране. С помощью этого изобретения братья Люмьер создали движущиеся картинки, впервые продемонстрированные в 1895 году. Новая технология показывала людей и животных в движении — практически такими же, какими зритель видел их в реальности, так что необходимость додумывать движение исчезла. Надо ли говорить, что сцены, снимавшиеся Люмьерами, вроде той, где рабочие выходят с их фабрики, на многих наводили скуку: возможно, поэтому один из братьев решил, что у кинематографа нет будущего. Но появление повествовательных фильмов доказало обратное.

Объединение кинематографа с литературной традицией было окончательно закреплено с появлением звуковых фильмов. Кино обрело способность запечатлевать движение и звук, недоступные живописи, и в результате прогресс визуального искусства в традиционных формах живописи и скульптуры зашел в тупик, оставив тех художников, которые сохраняли им верность, перед закрытой дверью. Искусство, как оно понималось до 1895 года, закончилось. Однако уже через десять лет после первого кинопоказа Люмьеров живопись, пройдя через революцию, достигла выдающихся успехов. В философии искусства критерий Альберти утратил всякую власть, что позволяет говорить о политическом характере происшедшей «революции».

Теперь имеет смысл рассмотреть парадигму революционной картины — полотно Пикассо «Авиньонские девицы», написанное им в 1907 году, но остававшееся в мастерской художника еще двадцать лет. Сейчас это широко известная и потому вполне привычная картина, но в 1907 году с ее созданием искусство в известном смысле началось заново. Пикассо ни в каком отношении не следовал критерию Альберти. Разумеется, многие говорили, что «Авиньонские девицы» — не искусство,

но, как правило, это всего лишь значило, что картина не имеет отношения к той истории, начало которой положил Джотто. А эта история не признавала искусством и многие другие величайшие художественные традиции. Она признавала китайскую и японскую живопись, хотя они не вполне укладывались в систему исторического прогресса, сохраняя верность неправильной с европейской точки зрения перспективе. Но полинезийское, африканское и многие другие искусства находились за пределами дозволенного; сегодня их образцы можно увидеть в музеях, которые называют энциклопедическими, например в Музее Метрополитен или в Национальной галерее искусств в Вашингтоне. В викторианскую эпоху произведения этих традиций называли примитивными, полагая, что они соответствуют начальному уровню европейского искусства — вроде того, которое практиковали сиенские примитивы. Предполагалось, что изделие художника становится искусством, если оно стремится копировать зрительную реальность и может с достаточной убедительностью продемонстрировать свою способность к этому. А «примитивные» произведения в XIX веке обычно выставлялись в естественноисторических музеях Нью-Йорка, Вены, Берлина и больше изучались антропологами, чем историками искусства.

Тем не менее всё это — тоже искусство, которое мы должны принять в расчет, а потому нам следует проанализировать понятие искусства в более широком значении, чем то, которое я очертил изначально. Огромная разница между искусством, которое принадлежит к альбертианской истории, как мы можем ее назвать, и большей частью искусства, которое к ней не принадлежит, показывает, что стремление к визуальной точности не является частью *определения* искусства. Если понимать искусство как одно из великих достижений *западной* цивилизации, зародившееся в Италии и затем получившее развитие в Германии, Франции, Нидерландах и других странах вплоть до США, то это стремление действительно является его отличительной чертой.



И всё же оно не является отличительной чертой искусства *как такового*. Такой чертой может быть только то, что свойственно всему искусству. Видя произведение, которое им непонятно, люди спрашивают: «Разве это искусство?» Здесь я должен сказать, что есть различие между *бытием* искусства и знанием о том, что *является* искусством. Вопросами бытия занимается онтология, а знание о том, является ли что-либо искусством, относится к эпистемологии — теории познания — или, в терминах истории искусства, к знаточеству. Эта книга посвящена в основном онтологии Искусства, заглавная буква в имени которого означает здесь, что оно охватывает всё, что представители мира искусства считают достойным демонстрации и изучения в крупных энциклопедических музеях.

Большинство прошедших начальный курс истории искусства усвоили, что «Авиньонские девицы» Пикассо — это шедевр раннего кубизма, изображающий пятерых проституток в известном барселонском публичном доме, названном по имени Авиньонской улицы, на которой он расположен. Размер картины — 243 × 233,5 см — подходит батальному полотну, и в этом прочитывается революционный посыл, раскрывающий ее содержание. Никому, конечно, и в голову не придет, что женщины действительно выглядели так, как их написал Пикассо. Будь у нас фотография этой компании, она подтвердила бы, что Пикассо не стремился к передаче внешнего сходства, однако в его картине есть свой реализм. Действие происходит в гостиной публичного дома; две женщины подняли руки, чтобы продемонстрировать свои прелести клиентам. На столе стоит ваза с фруктами, и это лишний раз говорит о том, что сцена разворачивается в помещении.

Картина представляет три типа женщин, изображенных в разных манерах. Увидеть в окне то, что она показывает, было бы невозможно. Женщины с поднятыми руками написаны в фовистском стиле, к которому мы еще вернемся. Черты их лиц обведены

черным контуром, а глаза намеренно увеличены. Иначе решены фигуры двух женщин справа: лицо одной из них, сидящей на полу, скрыто африканской маской, а голова другой напоминает статую африканского божества. Наконец, в левой части картины мы видим еще одну женщину: она изображена входящей в комнату — видимо, на тот случай, если ее коллеги в центре не привлекут внимания клиента. Чтение картины справа налево наводит на мысль о том, что художник задался целью представить эволюцию женского образа: от дикарки через кокетку в фовистском стиле к обаятельной девушке, напоминающей персонажей полотен того же Пикассо «розового периода». Две женщины в призывных позах кажутся освещенными ярким светом сверху, который делит картину на три вертикальных сектора; фоном для правой части служит нечто вроде драпировки, составленной из кубистских сегментов, а для левой — некое подобие ниспадающего занавеса, что придает сцене оттенок театральности. Кроме того, череда женских тел — и голов! — перекликается с фрейдовской топикой: Оно — Я — сверх-Я. Если бы Пикассо пришлось отвечать на критику в том, что его девушки показаны не так, как они выглядят на самом деле, он мог бы сказать, что его интересует не видимость, а реальность. Две «африканские» женщины — дикие, жестокие, агрессивные. Пара в центре — стройные соблазнительные проститутки. Слева в сцену вторгается парижанка с правильными чертами лица. С точки зрения традиционной живописи в этом есть стилистическая несогласованность. Но она потребовалась Пикассо для того, чтобы выявить три уровня женской психики — или три стадии ее эволюции. Обе триады, психологическая и эволюционная, изображены в обстановке борделя. Если кто-то спросит, о чем эта картина, возможно, правильно будет сказать, что она о женщинах, поскольку Пикассо считал, что они таковы. Секс — их предназначение. Искусство Пикассо — это борьба с видимостью, а значит, и борьба с историей искусства, основанной на идее прогресса. «Авиньонские девицы» были написаны по-новому для

того, чтобы представить правду о женщинах — такой, какой ее увидел Пикассо.

Другая волна художественной революции прокатилась по залам Осеннего салона 1905 года, проходившего в парижском Гран-Пале. Один из них вызвал особенно резкое недовольство зрителей, и оно объясняет, почему Пикассо долго не выставлял свой шедевр на публичное обозрение. Сюжеты демонстрировавшихся на этой выставке картин — парусные лодки, букеты цветов, пейзажи, портреты, пикники — были частью привычной действительности. Но показаны они были *не так, как их видит обычный человек*. Один из критиков — Луи Воксель — отозвался на увиденное: «Донателло окружили дикие звери». Он использовал выражение иронически, так же как и в том случае, когда он окрестил Пикассо и Жоржа Брака «кубистами» — именем, которого в то время в словаре еще не было. Между прочим, «зверскими» вполне можно было бы назвать традиционные картины, продолжавшие «альбертианскую» историю искусства, но устрашающие по сюжету, — такие, скажем, как полотно Поля Делароша, изображающее леди Джейн Грей, которая с завязанными глазами пытается нащупать плаху. Но в случае, о котором говорим мы, в роли «диких зверей» выступали именно художники, темы же их картин, напротив, оставались безобидными.

Нельзя не восхититься смелостью неизвестного нам куратора, благодаря которой оказался достигнут этот поразительный эффект. По соседству с творениями Донателло — великого скульптора эпохи Возрождения — были размещены работы художников, по мнению публики, не умевших толком ни рисовать, ни ваять\*. Они использовали яркие краски, как будто

\* В действительности дело было не совсем так. Луи Воксель употребил двойное сравнение (согласно позднему признанию, подхваченное им у неизвестного посетителя выставки): назвав «дикими зверьми» Матисса и его соратников, он уподобил Донателло французского скульптора-неоклассика Альбера Марка (1872–1939), чьи бюсты, также представленные в Салоне, были размещены в одном зале с картинами фовистов.

выдавленные прямо из тюбиков и обведенные грубым черным контуром: две розовые девушки Пикассо с широко распахнутыми, как у древнеиспанских статуй, глазами вполне отражают дух фовизма. Хотели того «дикие звери» (прежде всего Анри Матисс и Андре Дерен) или нет, но стратегия экспонирования произведений, отмеченных столь экстравагантным стилем, — чем больше дикости, тем лучше, — сама по себе заявила о переменах в мире искусства. Глумление и насмешки посетителей шли выставке только на пользу, поскольку свидетельствовали о революционном характере представленного искусства. И это не было новостью. Еще в 1863 году, когда на редкость суровое жюри не допустило к показу на ежегодном Салоне множество представленных работ, Наполеон III предложил создать Салон отверженных, где авторы, чьи произведения не были допущены на основную экспозицию, могли показать их широкой публике. Парижане, что характерно, смеялись до упаду над этими картинами, в том числе и над «Олимпией» Мане — полотном, изображавшим известную в то время проститутку Викторину Мёран — обнаженную и прекрасную, с грязными подошвами и лентой вокруг шеи. Та словно следила за потешавшейся публикой, пока рядом хлопотала чернокожая служанка с цветами, присланными, надо полагать, постоянным клиентом. Позднее эта картина была приобретена группой почитателей художника, собранной Клодом Моне, и благодаря этому сохранилась для национального достояния.

Важную покупку на Осеннем салоне 1905 года сделал американский коллекционер Лео Стайн (а не его сестра Гертруда!), который, хотя и был поначалу одним из тех, кто считал, что Матисс не умеет рисовать, всё же купил его «Женщину в шляпе». Он записал свое первое впечатление от этой картины: «Блестяще, мощно, но все-таки это самая отвратительная мазня, какую я когда-либо видел». Впервые, подчеркивает Джон Кауман, картину Матисса купил американец. Моделью художнику послужила жена, и, по

всей вероятности, он хотел показать, насколько сильной и независимой женщиной она была. Видимо, поэтому Матисс написал ее не так, как она выглядела бы на фотографии, а скорее такой, какой она была на самом деле, предложив свою интерпретацию модели и показав не столько ее внешние черты, сколько особенности характера. В результате полотно выражает его восхищение и вместе с тем позволяет нам самим судить о том, что он в него вложил. По-моему, уже одна необыкновенная шляпа многое говорит о характере модели. Женщина в такой шляпе привлекает к себе внимание, и это впечатление усиливается цветовой игрой на ее платье, принципиально отличающемся от повседневной черной одежды, которую носили тогда женщины среднего класса. Фон представляет собой сочетание нескольких грубо положенных красочных пятен, перекликающихся с цветом платья. Матисс написал жену не в комнате и не в саду, а на фоне бесцеремонных мазков краски, возможно подсмотренных им у Сезанна. Французская публика реагировала на эту антиальбертианскую живопись в своей обычной манере — покатываясь со смеху. А художник был, в конце концов, обычным человеком, и он уже начал было сомневаться в своем таланте. Признание со стороны Стайна восстановило его уверенность. Продажи на художественных выставках — это всегда больше, чем обмен искусства на деньги. Так что в период раннего модернизма деньги символизировали победу искусства над смехом, пытавшимся его развенчать.

Здесь я бы хотел процитировать отрывок из стихотворения «Человек с голубой гитарой» американского поэта Уоллеса Стивенса, хорошо понимавшего картины, которые мы анализируем:

Все говорят: «Мир стал другим  
От струн гитары голубой».

А он: «Не быть ему таким,  
Как до гитары голубой».

Все говорят: «А ты играй,  
Нас музыкой пересоздай.

Тогда, с гитарой голубой,  
Мир станет вновь самим собой»\*.

В сущности, так и поступали ранние модернисты.

В 1910-х годах появились первые абстрактные картины. Их почти одновременно начали писать американец Артур Дав и русский супрематист Казимир Малевич, создавший в 1915 году «Черный квадрат». К абстракции обращались многие живописцы раннего модернизма, а затем и зрелого, в сороковых и пятидесятых годах, — прежде всего представители нью-йоркской школы, известной также под названием абстрактного экспрессионизма.

До возникновения абстракционизма картины были изображениями. В английском языке два термина — *painting* и *picture*\*\* — долгое время были взаимозаменяемы. Например, критик Клемент Гринберг называл картинами (*pictures*) работы абстрактных экспрессионистов, словно бы предполагая, что произведение живописи должно быть изображением, даже если оно абстрактное. Это поднимало вопрос о том, что может быть изображено на такой картине, коль скоро распознать какой-либо объект на ней невозможно. В таких случаях стали говорить, что художник изобразил свои чувства, а не что-то видимое. Гарольд Розенберг, коллега и соперник Гринберга, заявил в одной из своих статей, что художник-абстракционист, подобно матадору на арене, совершает на холсте некое действие. Так Розенберг

\* Цит. по: *Стивенс У.* Человек с голубой гитарой / пер. Б. Ривкина. Нью-Йорк, 2003. С. 65.

\*\* Картина как произведение живописи и картина как изображение, не обязательно живописное.

объяснял кипящие энергией полотна Джексона Поллока, созданные им в технике дриппинга — с помощью разбрызгивания краски, и грубые раздельные мазки Виллема де Кунинга, пусть они и складывались порой в изображение фигуры, как на известной картине 1953 года «Женщина». Однако критика тогда находилась на таком уровне, что теория Розенберга навлекла на себя язвительные комментарии вроде такого: «Как можно повесить действие на стену?» В то время подразумевалось, что живопись художников, о которых он писал, представляет собой след определенного действия — в том же смысле, в каком по тормозному следу мы можем судить о действии торможения.

В Нью-Йорке сороковых годов существовало два представления об абстракции. Одно из них, по существу европейское, предполагало, что художник абстрагируется от визуальной реальности, чтобы проложить от поверхности картины к реальному миру новый путь, отличный от традиционного, подразумевающего ее «совпадение» с тем, что можно назвать поверхностью реальности. Это представление восходит к уже упомянутой нами традиции эпохи Возрождения, согласно которой взгляд на картину подобен взгляду на мир через окно. Художник, скажем так, воспроизводил на доске или холсте тот же набор визуальных стимулов, который воздействует на глаз человека, смотрящего через прозрачную поверхность на то, что должно стать сюжетом картины. Абстракция разрушила эту связь. Поверхность картины отныне лишь абстрактно соотносилась с сюжетом, который она, на первый взгляд, должна была бы показывать. Тем не менее путь от сюжета к картине по-прежнему существовал, и это объясняет, почему об абстракциях продолжали говорить как о картинах-изображениях. Знаменитая живописная серия Тео ван Дусбурга демонстрирует постепенную эволюцию кубизма от простого изображения коровы к абстракции, отталкивающейся от того же сюжета, но лишенной с ним всякого внешнего сходства. Если бы Пасифая, возжелавшая быка и представшая

перед ним в облике прекрасной коровы, выглядела как картина, завершающая серию ван Дусбурга, ни один бык не считал бы ее сексуально привлекательной. Между этой картиной и коровой нет видимого сходства, как нет его и между первой и последней картинами серии. Но идея ван Дусбурга состояла в том, что абстракция начинается с природы — с объектов визуальной реальности. Ранняя абстракция в той или иной степени сводилась к геометризации, которая в тот момент казалась почти синонимичной модернизму. Приверженцем естественной абстракции был живописец и педагог Ханс Хофман, который успешно руководил известной художественной школой, работавшей в Гринвич-Виллидже, а также — летом — в Провинстауне, на мысе Кейп-Код. Когда Хофман сказал Джексону Поллоку, что абстракция идет от природы, Поллок ответил: «Я и есть природа». Однако и этот взгляд укладывался в теорию автономизма, по крайней мере в ее сюрреалистской разновидности. Разум, даже бессознательный, являлся частью природы.

Хофман скептически относился к сюрреализму, утверждавшему существование некоей *сюр-* или *сверх-*реальности, которая была по отношению к реальности чем-то вроде психики, *скрытой* от рационального мышления. Сюрреалисты считали, что настоящее искусство основывается именно на этой психологической реальности, — что оно, иными словами, напрямую соотносится с природой, исследование которой способно выявить его психическую основу. Если речь шла о человеке, то его психическая реальность усматривалась сюрреалистами в том, что фрейдисты называют *системой бессознательного*. Основной подступ к ней предоставляют сновидения — по определению Фрейда, «царственные врата в бессознательное». Другой подход предоставило автоматическое письмо или рисование, на американской земле прирученное Робертом Мазеруэллом под именем «дудлинга», то есть машинального рисования. Для абстракции в американском представлении, в отличие от европейского,



магистральным путем стала не геометрия, а спонтанность, неподвластная сознанию. Автоматическое рисование или письмо сближало художника с его внутренним «я».

Во время Второй мировой войны многие сюрреалисты бежали из Европы в Нью-Йорк и оказали колоссальное влияние на местных художников, поистине сраженных Андре Бретоном и получивших возможность встретиться с такими знаменитостями, как Сальвадор Дали.

Бретон в своем первом Манифесте сюрреализма (1924) дал методологическое определение движения: «Чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или другим способом, реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений»\*. Важно подчеркнуть, что Бретон рассматривал бессознательное с эпистемологической точки зрения, как своего рода познающий орган, предоставляющий информацию о реальности, связь с которой оказалась нами утрачена, — о том удивительном мире, что предстает перед нами в сновидениях и открывается через автоматическое рисование и письмо. Автоматизм приводит нас не просто к бессознательному разуму, но через этот разум к миру, с которым тот поддерживает контакт, — к сюр-реальности, минуя реальность. Этот мир, опосредуемый подсознанием, выражает себя через автоматическое письмо. Практиковать автоматизм значило освободиться от рассудка, расчета и, конечно, от всего, что относится к «высшим мозговым центрам», если воспользоваться этим удачным выражением\*\*. И, поскольку Бретон провозгласил тождество искусства

\* Цит. по: Бретон А. Манифест сюрреализма / пер. Л. Андреева и Г. Косикова // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. С. 56.

\*\* Цитата взята из кн.: Baldwin J.M. Dictionary of Philosophy and Psychology. New York: Macmillan, 1901. P. 55–56.

и автоматизма, искусство, которое он предпочитал, представляло собой необдуманый и неконтролируемый поток речи, нечто вроде глоссолалии, считающейся в спиритуалистической христианской традиции воплощением Святого Духа. Неудивительно, что представители раннего абстрактного экспрессионизма, находившиеся под огромным влиянием общего тона сюрреалистской мысли — при этом, возможно, не всегда верно постигая ее суть, — часто представляли себя шаманами, проводниками объективных сил.

Но самым близким ньюйоркцем по духу оказался Роберто Матта, архитектор и художник из Чили, который пропагандировал и преподавал автоматический рисунок. Среди студентов его курса числились Роберт Мазеруэлл, Аршил Горки и даже Джексон Поллок. Мазеруэлл не был в восторге от живописи Матты, чьи картины казались ему «постановочными и лощеными, слишком иллюзионистскими». Иначе он относился к рисункам чилийского художника: «Его живопись не сравнить с его рисунками». При этом рисунок куда лучше подходил для дудлинга, чем живопись: последнюю требовалось, можно сказать, изобрести заново, чтобы появились живописные «дудлы». (Отличный дудл мог бы, надо полагать, написать Дали, но сложно представить, чтобы он в реальности сделал что-то подобное.) «Фундаментальный принцип, который мы с ним [то есть с Маттой. — *Пер.*] постоянно обсуждали в применении к его дворцовому перевороту и поиску оригинального творческого принципа, который занимал меня, — писал Мазеруэлл в 1978 году Эдварду Хеннингу, — был тем, что сюрреалисты называли психическим автоматизмом, а фрейдисты — методом свободных ассоциаций, но в особой форме „дудлинга“».

«Оригинальный творческий принцип», как не раз говорил Мазеруэлл, был «тем, чего не хватало американскому модернизму». Открыв такой принцип, американские художники получили бы возможность создавать оригинальные модернистские

работы, отличающиеся от произведений большинства мастеров того времени, стремившихся к модернизму через подражание европейским образцам. В этой формуле обнаруживается философская подготовка и восприимчивость Мазеруэлла. «Проблема Америки, — пояснял он позднее в беседе с Барбарали Даймонстейн, — состояла в том, чтобы найти творческий принцип, который не был бы стилем, манерой или заготовленной эстетикой». Эта проблема была упомянута им по меньшей мере дважды, с особым акцентом на творчестве Горки. В той же беседе Мазеруэлл заметил: «Исключительно талантливый Горки прошел через сезаннистский период, а в сороковых годах попал под влияние позднего Пикассо, в то время как гораздо менее талантливые европейцы обладали более индивидуальным „голосом“, будучи ближе к живым корням интернационального модернизма (в сущности, не что иное, как знакомство с сюрреалистами, а главное, личные контакты с Маттой позволили Горки чуть позже совершить прорыв)».

По мнению Мазеруэлла, Матта «переключил Горки с подражания *Cahiers d'art* — европейскому журналу, схожему с нынешним *Artforum*, — на полноценное самостоятельное развитие». Это позволило творчеству Горки стать для остальных художников примером удачного пути к обретению оригинального творческого принципа. «Овладев этим принципом, американские модернисты смогли избавиться от участи подражателей», — заключает Мазеруэлл в письме к Хеннингу. Врожденный талант Горки раскрылся, превратив его из эпигона модернистских приемов в самобытного мастера (как это ни прискорбно, «взамен» ушла к Матте его жена, американка Агнес Магрудер, и Горки покончил жизнь самоубийством). Психический автоматизм оказался, таким образом, эффективным магическим снадобьем, позволившим американцам обрести художественную самостоятельность, не покидая пределов модернизма. «И „американское“ в искусстве, — пишет Мазеруэлл, — вскоре проявилось в полную силу».

Во время летних каникул 1946 года Горки с Агнес и детьми посетил загородный дом ее родителей в Вирджинии. Там его внимание привлекло великолепное зрелище множества цветов, росших в окрестных долинах: оно всколыхнуло в художнике воспоминания о его родине — Турции, откуда ему пришлось бежать из-за религиозных притеснений. До этого Горки слепо следовал парижской школе, в первую очередь Пикассо: «Если с кисти Пикассо слетает капля, она слетит и с моей кисти», — говорил он. Теперь же он стал рисовать и писать цветочные мотивы, впечатлившие его сходством с пейзажами родины. В каком-то смысле его «оригинальным творческим принципом» оказалась турецко-американская идентичность, как это отмечал и Мазеруэлл. Горки стал одним из первых видных представителей нью-йоркской школы.

В 1912 году братья Марселя Дюшана, члены художественной группировки, которая придерживалась принципов строго математического обоснования кубистской теории, настояли на том, чтобы картина Марселя «Обнаженная, спускающаяся по лестнице, № 2», не удовлетворявшая, по их мнению, этим принципам, не попала на очередную парижскую выставку их объединения. Но в следующем году она была представлена на Арсенальной выставке в Нью-Йорке и сделала Дюшана американской знаменитостью. Проблема заключалась в том, что Дюшан использовал кубистские приемы — смещение и наложение плоскостей — для того, чтобы передать движение человека, а это нарушало чистоту доктрины кубизма. Передача движения, и особенно скорости, являлась центральной парадигмой, коньком футуризма, — вот почему доктринеры-кубисты отреагировали на картину столь враждебно. Американских же критиков развеселили дюшановские пересекающиеся плоскости: один из них окрестил картину французского художника «взрывом на макаронной фабрике». В итоге именно «Обнаженная, спускающаяся по

лестнице, № 2» вместе со скульптурным портретом Бранкузи «Мадемуазель Погани» (1913) познакомила Америку с модернизмом. Беззаботный смех американцев сильно отличался от смеха французов, служившего им главным оружием против художественного новаторства.

Вслед за кубизмом и фовизмом в искусстве возникло большое число направлений, обладавших собственным стилем, а нередко и программой социально-политического переустройства, к реализации которой призывали их представители. Посредством живописи и архитектуры футуристы поддерживали фашизм, а приверженцы социалистического реализма прославляли труд, промышленный и сельскохозяйственный, — его символизировала известная эмблема: серп и молот, — хотя поначалу в Советской России было немало тех, кто считал, что будущее искусства безраздельно принадлежит кубофутуризму. Так или иначе, альбертианский критерий утратил статус общего определения искусства и стал характеристикой лишь одного из его направлений, отныне именовавшегося реализмом, — направления, к которому принадлежали художники вроде Эдварда Хоппера, устроившего пикет у Музея Уитни в знак несогласия с тем, что музейные кураторы, руководствуясь своими личными предпочтениями, поддерживают абстракцию. В тридцатые годы в Нью-Йорке было немало художников-коммунистов — или, во всяком случае, марксистов, — чьи работы Горки однажды заклеил как «ничтожные картины для ничтожных людей». Начетки истории модернизма насчитывают в сумме более пятисот манифестов, хотя, конечно, с ними выступало далеко не каждое движение: например, не было манифеста у фовистской группы. После кубизма и фовизма появились сюрреализм, дадаизм, супрематизм, геометрическая абстракция, абстрактный экспрессионизм, «Гутай» в Японии, живопись цветового поля — ее поддерживал Гринберг, — поп-арт, минимализм, концептуализм, группа «IRWIN» в Словении и апроприационизм в Сохо, а затем

еще и «Молодые британские художники» во главе с Дэмиеном Хёрстом и многие, многие другие.

Хотя в большинстве своем эти движения отказались от принципа Альберти, согласно которому картина должна соответствовать облику окружающего мира, видимого через окно, и не заботились о продолжении прогресса живописи, как он понимался в XIX веке, некоторая преемственность в области медиумов сохранялась: в искусстве по-прежнему использовали масляную краску, акварель, акрил (с момента его изобретения), пастель, глину для лепки, гипс для формовки, бронзу для литья, дерево для резьбы, а также различные материалы и техники гравюры, в частности деревянные и медные доски, литографские камни и т. д.

Коренная перемена произошла в семидесятых годах, и сегодня она всё еще определяет положение вещей: многие художники отказались от традиционных «художественных материалов», начав использовать всё подряд, но в первую очередь те предметы и вещества, которые феноменологи объединяют понятием *Lebenswelt*: жизненный мир, обыденность, в которой по большей части проходит наша жизнь. Отсюда основной вопрос современной философии искусства: как отличить искусство от реальных вещей, которые искусством не являются, но вполне могут быть использованы в качестве произведений искусства?

Я всерьез задумался об этом, когда согласился провести неформальный семинар со студентами факультета искусств (возможно, это были и студенты-философы) в Беркли. Войдя в здание, я шел мимо большой аудитории, в которой красили стены. Там были стремянки, обтирочная ветошь, банки с краской и скипидаром, кисти и малярные валики. И вдруг мне пришло в голову: а что, если это инсталляция под названием «Покрасочные работы»? Ведь Фишли и Вайс действительно создали инсталляцию в магазинной витрине на главной улице швейцарского города — кажется, Цюриха, — где стояли стремянки,

валялись тряпки, измазанные краской, и т. п. Те, кто что-то знал о творчестве Фишли и Вайса, приходили, чтобы посмотреть на эту витрину как на культурный объект. Но какой интерес она представляла бы для любителей искусства, если бы была местом проведения обычных покрасочных работ (без кавычек и со строчной буквы)?

В семидесятых годах немецкий гуру Йозеф Бойс, преподававший в Дюссельдорфе, заявил, что искусством может быть что угодно. Его практика должна была подтвердить эту мысль, и он, в частности, создавал произведения искусства из жира: когда его пригласили выставиться в Музее Гуггенхайма, он поместил в атриуме кусок жира размером с небольшой айсберг. Другим излюбленным материалом Бойса был войлок. Объяснение причин, по которым эти материалы так много значили для художника, отсылает к пережитой Бойсом авиакатастрофе, в которую он, будучи пилотом, попал в Крыму. Раненого Бойса нашли и вывели татары: они натерли его тело жиром и завернули в войлочные одеяла. Так эти материалы стали для будущего художника знаками, наполненными смыслом — куда большим смыслом, чем тот, каким может обладать обычная масляная краска, ведь тепло — общечеловеческая потребность.

Роберт Раушенберг написал в каталоге выставки «Шестнадцать Американцев», проходившей в 1955 году в нью-йоркском Музее современного искусства, что «пара носков так же подходит для создания картины, как дерево, гвозди, скипидар, масляные краски и холст». В своем искусстве он использовал лоскутные одеяла, бутылки из-под кока-колы, шины и мягкие игрушки. Привнесение в искусство реальности, которую прежде оно должно было только представлять или изображать, полностью изменило условия его восприятия. Это подводит нас к сути вопроса о том, что такое искусство сегодня. Но осталось еще несколько тем, которых я должен коснуться, прежде чем рассматривать этот вопрос с философской точки зрения.

Первый художник, о котором я хотел бы поговорить, — это композитор Джон Кейдж, поднявший вопрос о том, почему музыкальное звучание ограничено пределами, наложенными на него нотной гаммой. Ведь акустический мир полон звуков, никак не задействованных в музыкальной композиции. Кейдж обратил на это внимание в произведении, которое впервые исполнил 29 августа 1952 года в Вудстоке пианист Дэвид Тюдор.

Пьеса называется «4'33"» — по времени, которое она должна «звучать» согласно замыслу Кейджа, и состоит из трех частей разной длительности. Тюдор обозначил начало, закрыв клавиатуру рояля крышкой, затем отмерил время первой части секундомером, после чего вновь поднял крышку клавиатуры. Затем он проделал то же самое еще дважды. Тюдор не сыграл ни ноты, но по окончании исполнения поклонился. В партитуре Кейджа использовано определенное число страниц. Часто говорят, что он решил научить аудиторию слушать тишину, но его замысел заключался не в этом. Скорее он хотел побудить аудиторию прислушаться к звукам жизни — будь то лай собак, плач младенцев, гром, ветер в кронах деревьев, шум двигателей или стук клюшки для гольфа о мяч. Почему всё это не может быть музыкой? Вудсток находится не в Париже, но слушатели Кейджа вполне могли повести себя как парижане. В большинстве своем они вышли из зала, перешептываясь: «Кейдж зашел слишком далеко».

Во время преподавания в колледже Блэк-Маунтин Кейдж познакомился с танцором Мерсом Каннингемом и с Раушенбергом. Совместно работая над авангардной «Театральной пьесой», они оказали друг на друга большое влияние. Раушенберг написал белую картину, с легкой руки Кейджа названную «взлетно-посадочной полосой»: в ее состав входили свет, тень и живые мухи. Этот белый холст и навел композитора на мысль о создании беззвучной пьесы, в которую войдут случайные звуки реальности. Шум стал частью музыки.



Использование посторонних для традиционного искусства предметов, подобных тем, которые вводил в свои картины Роберт Раушенберг, привнесло в искусство начала пятидесятых годов невиданную до тех пор достоверность, присущую, как еще совсем недавно казалось, лишь самой реальности. Хотя, конечно, еще долгое время продолжала играть свою роль и патриархально-традиционная краска, непредсказуемые потеки которой особенно выразительны в знаменитой «Кровати» Раушенберга, — они-то и позволили связать творчество этого художника с живописью нью-йоркской школы. Джаспер Джонс писал мишени, цифры и флаги, — необходимым условием для этого, как я считаю, явилось полное отсутствие различия между картиной, изображающей флаг, и самим флагом, между картиной, изображающей цифру, и самой цифрой, равно как и между картиной, изображающей мишень, и самой мишенью; иначе говоря, в его случае имела значение двусмысленность отношения произведения искусства к реальности. Наконец, Сай Твомбли в ранний период своей карьеры сделал предметом искусства простые каракули.

Еще позже, в семидесятые годы, изменилось социальное устройство мира искусства. Стали множиться организации, отслеживающие появление перспективных авторов, чьи персональные выставки открывались в ведущих галереях, а работы приобретались ради капиталовложения ведущими коллекционерами. Заметные направления в искусстве по большей части исчезли; вместо этого теперь всех стало заботить стремление предугадать будущее, распознать новые таланты. Когда Роберт Равэй Заканич, живописец, специализировавшийся на изображении домашних интерьеров представителей среднего класса, решил организовать движение, которое противопоставило бы себя господству минималистской эстетики, ему пришлось столкнуться с большими трудностями: уже тогда, в конце

семидесятых, было непонятно, как это можно сделать. Тем не менее художников, готовых разделить его взгляды, оказалось достаточно много, и они действительно создали группу, получившую название «Орнамент и декорация» (Pattern and Decoration; P&D). Пожалуй, это было последнее значимое художественное направление — по крайней мере, в Америке.

Я помню, как ньюйоркцы рассчитывали, что Биеннале Уитни поможет им разобраться в том, чего стоит ждать от искусства. Долгое время авторитетным в этом плане было мнение Клементы Гринберга. Но к 1984 году его влияние заметно ослабло. Теперь не столько художественные, сколько политические движения — например, феминизм — искали место для демонстрации своих произведений. Также едва ли можно назвать художественным направлением мультикультурализм: несмотря на свой размах, это движение представляет собой не более чем следствие принятого кураторами решения продвигать искусство различных меньшинств: чернокожих, азиатов, индейцев и гомосексуалов обоюбого пола. Биеннале 1983 года — это было за год до того, как я начал заниматься арт-критикой, — вызвала у меня ощущение, что выставленные на ней работы были, если перефразировать распространенное в художественном мире выражение, не тем, что должно было случиться, и это заставляло задуматься: а что же, собственно, случилось? Каждый «очередной хит» теперь появляется против всяких ожиданий, а художественное сообщество превратилось в статистическое множество талантливых индивидов, заявивших — или только пытающихся заявить — о себе под бдительным оком утверждающих свои вкусы и убеждения кураторов, чье влияние с течением времени только нарастает.

Сама суть вопроса «Что такое искусство?» сильно изменилась по сравнению со всеми предшествующими историческими периодами. Это произошло потому, что в XX веке, особенно ближе к его завершению, искусство начало раскрывать свою

внутреннюю истину. Словно бы его история, впервые после многих столетий сложного развития, наконец приблизилась к выявлению его скрытой природы. В «Феноменологии духа» — шедевре Гегеля — «дух» познает, что он есть, не раньше, чем в конце своего пути. Искусство в гегелевской философии, наряду с самой философией и религией, — одна из составляющих духа. В каком-то смысле до настоящего момента мой анализ был сродни этой *Phänomenologie des Geistes*, если вспомнить немецкое название книги. Я попытался бегло обрисовать историю модернизма для того, чтобы подвести читателя к главному вопросу. Ответ на этот вопрос — что такое искусство? — отчасти содержится в том, что люди думали об искусстве в разное время.

Теперь я хотел бы вкратце проанализировать роль, сыгранную в этом процессе двумя художниками, которые, на мой взгляд, внесли в него наибольший вклад: это были Марсель Дюшан в 1915 году и Энди Уорхол в 1964-м. Оба они тесно контактировали с известными художественными движениями: Дюшан — с дадаизмом, Уорхол — с поп-артом. Каждое из этих движений было в определенной степени философским, поскольку опровергало те условия для определения понятия искусства, которые до того считались незыблемыми. Дюшан, следуя принципам Дада, решил прекратить заниматься творчеством в традиционном понимании: он перестал создавать прекрасное искусство. При этом он руководствовался политическими мотивами. Это был вызов буржуазии, ответственной, по мнению дадаистов, за ужасы Первой мировой войны, во время которой многие члены движения отсиживались в Цюрихе или, как Дюшан с 1915-го по 1917-й — год, когда в войну вступила Америка, — в Нью-Йорке. Усы, пририсованные к изображению «Моны Лизы» на почтовой карточке, «обезобразили» знаменитый портрет прекрасной дамы. В 1912 году — примерно тогда же, когда он со своей «Обнаженной, спускающейся по лестнице, № 2» не был допущен

к участию в кубистской выставке, — Дюшан, осматривая в компании живописца Фернана Леже и скульптора Константина Бранкузи пригороды Парижа, посетил Салон воздухоплавания. Если верить книге «Марсель Дюшан: художник века», а также другим источникам, проходя мимо огромного деревянного пропеллера аэроплана, он сказал: «Живопись устарела». И, указав на него, прибавил: «Кто может создать что-то лучшее? Скажите, вы можете это сделать?» Возможно, пропеллер олицетворил в его глазах скорость, которую художники-футуристы, и Дюшан вместе с ними, считали эмблемой современности. Или, может быть, полет, который всё еще был в новинку. А может быть — силу. Далее этот эпизод не комментировали. Как бы то ни было, это одно из наиболее ранних уподоблений — или противопоставлений — машинной детали произведения искусства.

Однако в ту пору для нее еще не пришло время стать «реди-мейдом», как несколько позднее назвал ее Дюшан: эту формулу — *ready-made* — он подсмотрел в витрине магазина одежды, где она, написанная на рекламном указателе, означала «готовое платье» (в отличие от «*made to order*» — «платья на заказ»). Это произошло в 1915-м, когда Дюшан, благодаря картине «Обнаженная, спускающаяся по лестнице, № 2», вошел в Нью-Йоркскую бухту знаменитым. В интервью он заявил, что это европейская картина и что европейское искусство как таковое «устарело». И еще: «Вместо того, чтобы делать всё с оглядкой на европейскую традицию, Америка должна понять, что европейскому искусству пришел конец, что оно мертво. Америка — страна искусства будущего. <...> Посмотрите на небоскребы!» К последнему примеру позднее были добавлены мосты и — как всем известно — американская сантехника.

В том же 1915 году Дюшан купил в хозяйственном магазине на Коламбус-авеню лопату для уборки снега и, закинув ее на плечо, отнес покупку в квартиру к своему покровителю Уолтеру Аренсбергу. Объект получил название «В предчувствии

сломанной руки»: эти слова Дюшан написал на рукоятке лопаты. А спустя много лет в своей лекции «По поводу „реди-мейдов“», прочитанной в нью-йоркском Музее современного искусства, художник сказал: «Я хочу особо подчеркнуть, что выбор этих „реди-мейдов“ не был продиктован эстетическим удовольствием. Он основывался на реакции зрительного безразличия и на отсутствии хорошего или плохого вкуса <...>, в сущности — на полной анестезии». Дюшан испытывал глубокую неприязнь по отношению к «сетчаточному искусству», как он называл произведения, радующие глаз. «Сетчаточным» было для него почти всё искусство со времен Курбе. Но существовало и другое искусство — религиозное, философское: оно было устремлено не столько к тому, чтобы вызывать удовольствие, сколько к максимально возможному расширению границ нашего мышления.

Отметьте эту дату: 1915 год. Это был второй год Первой мировой — «войны, которая должна положить конец войнам», и Дюшан вносил в нее дадаистскую лепту посредством надругательства над красотой. Но своими нападками на «вкус» он также ставил под вопрос центральное понятие эстетической теории, чуть ли не веками формировавшейся усилиями философов, таких как Иммануил Кант и Дэвид Юм, а также некоторых живописцев, например Уильяма Хогарта. Кроме того, все два десятка реди-мейдов, созданных Дюшаном, вырывали объекты из жизненного мира (*Lebenswelt*) и возводили их к статусу произведений искусства: тем самым они изгоняли из понятия искусства все элементы мастерства и ручной работы, а главное — взгляд художника. В конечном счете за надругательством над красотой стояло нечто большее, чем наивное желание дадаистов наказать буржуазию за то, что та развязала войну, приведшую к смерти на раскинувшихся по всей Европе полях сражений миллионов людей. Реди-мейд не сводился к шутке. Недаром Дюшан сказал: «Вполне возможно, понятие реди-мейда — это самая значимая идея, возникшая в результате моей работы». Разумеется, всё

это поднимает проблему перед философами вроде меня, для которых важно найти для искусства новое определение. Где проходят границы искусства? Что отличает его от всего остального, если остальное (по сути дела — что угодно) тоже может быть искусством? Мы остались лицом к лицу с не слишком утешительной констатацией того факта, что хотя всё (в принципе) *может быть* искусством, из этого еще не следует, что всё (в действительности) *есть* искусство. Дюшану удалось перечеркнуть практически всю историю эстетики — от Платона до наших дней.

Самый известный реди-мейд — это писсуар, лежащий на спинке, со слегка растекшейся по ободку неряшливой контрафактной подписью: «R. Mutt 1917». Это был год, когда Америка начала военные действия, — и тогда же закрылась принадлежавшая Альфреду Стиглицу галерея 291, названная так в честь дома под этим номером (по Пятой авеню в Нью-Йорке), в котором она располагалась. Дюшан представил писсуар на выставку Общества независимых художников — вероятно, прежде всего для того, чтобы испытать эту организацию, якобы избравшую своим принципом выставлять всё что угодно (если только художник заплатит вступительный взнос) и отказавшуюся от присуждения премий. Во всяком случае, именно эти положения были декларированы французским Обществом независимых художников, для членов которого не было также обязательным членство в Академии изящных искусств. Как мы знаем, американское Общество нашло способ отклонить «Фонтан» — так назвал, с известной долей иронии, свое произведение Дюшан. Председатель выставочного комитета объяснил принятое решение тем, что теоретически следовало бы принимать на выставку любое произведение искусства, однако писсуар, являющийся предметом санитарно-технического оборудования, не относится к их числу.

Галерея 291 была одним из главных в Америке форпостов модернизма: в ней демонстрировались работы таких мастеров,

как Джон Марин, Марсден Хартли, Чарльз Демут или Джорджия О'Кифф (жена Стиглица). Стиглиц и сам был художником, ибо если и фотографии могут быть произведениями искусства, то уж его-то фотографии точно являются таковыми. Но принадлежность фотографии к искусству в те годы оспаривалась; возможно, поэтому покровители Дюшана поручили сфотографировать его реди-мейд, отклоненный выставочным жюри Общества независимых художников, именно Стиглицу, что тот у себя в галерее и сделал. Фотография в изысканной гамме коричневой сепии была экспонирована на выставке прямо под полотном Марсдена Хартли. На ней был изображен писсуар модели «Бедфордшир» с плоской спинкой — Дюшан обратил на него внимание, проходя мимо одного из магазинов сантехники. Интрига истории заключается в том, что эта модель, выпускавшаяся, как считается, компанией Mott Iron Works (ср. *Mutt Iron Works*), судя по всему, бесследно исчезла с лица земли. Даже представители нью-йоркского Музея современного искусства не смогли разыскать экземпляр, идентичный дюшановскому, когда им понадобился таковой для монографической ретроспективной выставки. Но, по крайней мере, мы знаем, как «Фонтан» выглядел. Лежащий на спинке, со сливными отверстиями у основания, писсуар отдаленно напоминал женщину, сидящую верхом на своем партнере (который должен был бы, следовательно, занять «слабую» миссионерскую позицию — несмотря на то, что писсуар был создан ради удобства именно представителей сильного пола). Дюшан — если это представлялось возможным — никогда не упускал случая снабдить свою работу сексуальным подтекстом. Вместе с тем всё его творчество имеет глубокий философский смысл, и особенно это касается его позиции в отношении красоты, которая столетиями считалась неотделимой от понятия искусства. С XVII века большинство учебных заведений, которые готовили художников, имели слово «красота» даже в названии: *beaux arts* (*франц.* изящные, дословно — прекрасные искусства),

bellas artes (то же, исп.) и т. д. Великим философским достижением XX века стало включение в сферу искусства того, что не подлежит определению «красивое». На собрании, где было принято решение отклонить писсуар «от г-на Матта», Аренсберг предпринял попытку защитить Дюшана: «Это произведение демонстрирует изящную форму, освобожденную от практической цели, а значит, оно, несомненно, вносит вклад в эстетику». На самом деле вкладом Дюшана стало создание произведения искусства вне всякой эстетики. Он отправил статью о «Случае Ричарда Матта» в малотиражный журнал *The Blind Man*, где она было опубликована по соседству с приглашением на «Бал слепца» (*The Blind Man's Ball*). В статье говорилось: «Не важно, сделал ли мистер Матт „Фонтан“ своими руками. Он ВЫБРАЛ его. Он взял из жизни обыкновенный предмет, расположил его так, что его привычный смысл исчез под влиянием нового названия и точки зрения: он создал новое представление об этом предмете». Текст завершался словами: «Что до сантехники, <...> единственные произведения искусства, созданные в Америке, — это сантехника и мосты». Как и небоскребы, всё это доброкачественные, практичные вещи. Таким образом, вопреки доводам Аренсберга, речь шла вовсе не о вкладе в эстетику. Уложив писсуар на спинку, Дюшан добился того, что «его привычный смысл исчез».

Вкладом Энди Уорхола в определение искусства стал не текст, а большая серия скульптур. Это был его первый проект с момента открытия Серебряной Фабрики в 1963 году, и представлен он был весной следующего года в галерее *Stable*, помещение которой сегодня является главным входом в Музей американского искусства Уитни на Семьдесят четвертой улице Нью-Йорка. «Коробка Brillo» стала для философии своего рода Розеттским камнем, позволившим различить два языка: язык искусства и язык реальности. Неполное определение искусства,



которое я сформулировал в «Преображении обыденного», явилось результатом размышлений над вопросами, которые поднял этот незаурядный объект.

До наступления периода, который мы теперь имеем право назвать веком Уорхола, ведущие американские специалисты в области эстетики находились под сильным влиянием одного знаменитого рассуждения из «Философских исследований» Людвиг Витгенштейна, по сути представлявшего собой опровержение оснований поиска философских определений, считающегося сократовским вкладом в философию — во всяком случае, в той мере, в какой мы можем судить о Сократе по диалогам Платона. В этих диалогах Сократ обычно спорит на ту или иную тему с другими афинянами. Участники спора обсуждают такие понятия, как справедливость, знание, храбрость и т. п., в том числе и искусство, хотя в греческом языке не было слова для обозначения этого явления, — понятия, более или менее привычные для людей тогдашней культуры. Их определения было бы несложно найти в словаре — если бы у древних греков были словари, — только никто не стал бы их там искать, так как они сплошь и рядом использовались в повседневных разговорах. Так, темой «Государства» — диалога, повествующего об идеальном обществе, — является справедливость. Сократ спрашивает у престарелого дельца Кефала, что тот считает справедливостью. Кефал отвечает, что справедливо выплачивать долги и хранить обещания, — и это вполне соответствует принципам честного коммерсанта. Сократ предлагает контрпример: справедливо ли вернуть оружие человеку, который сошел с ума? Действительно, оружие принадлежит этому человеку, и у него есть право получить его назад. Но оружие опасно, и мы не можем быть уверены, что его владелец знает, когда нужно его использовать. Диалог состоит из тезиса, антитезиса и пересмотра тезиса в свете антитезиса до исчерпания предметов, требующих уточнения. В «Теэтете» Сократ и одаренный молодой

математик определяют знание как правильное мнение, хотя и понимают, что в знании заключено гораздо больше. В недалеком прошлом эпистемологи внесли в определение знания ряд дополнительных условий, но никто не уверен в их полной убедительности. Искусство Сократ (в книге X «Государства») называет подражанием: это понятие действительно определяет греческую скульптуру. Разумеется, Сократ ищет контрпример — и быстро его находит, вспомнив о зеркале: оно без всякого труда создает отражение, причем куда искуснее любого художника.

Все представляют себе, что такое справедливость или знание. Определение знания в «Теэтете» предполагает два условия, тогда как поиск дополнительных условий остается делом эпистемологии. Определение искусства, данное Сократом, утратило всякий смысл в XX веке, когда появилась абстрактная живопись, а затем реди-мейд. До того большинство произведений западного искусства были — если подбирать для их определения слово греческого происхождения — миметическими, и художники чем дальше, тем больше овладевали мастерством мимесиса. После появления камеры-обскуры потребовалось всего несколько десятилетий, чтобы лица на картинах стали выглядеть реалистично, однако это не обесценило в качестве искусства первые шаги живописи на пути подражания, предпринятые Джотто и Чимабуэ. Но сегодня подражание больше не может быть частью определения искусства, поскольку в современном искусстве слишком много контрпримеров. Правда, ни от кого и не ждут знания того, каким будет искусство через два тысячелетия! Знать это можно было бы лишь в том случае, если бы искусство подошло к концу. Сократу, при всей его проницательности, почти нечего было сказать о будущем искусства. Кажется, он полагал, что в области искусства ничего не изменится. Абстракция и реди-мейды сильно усложнили задачу определения искусства. Именно поэтому вопрос «Что такое искусство?» задают всё чаще и всё более озабоченно. Подражание было удобно тем, что люди

могли идентифицировать искусство в условиях таких культур, которые могли бы позволить, например, Сократу предложить свое определение. Но насколько полезны сами определения? Витгенштейн приводит пример, когда они оказываются бесполезными, поскольку мы вполне можем без них обойтись: это ситуация *игр*.

Обычно нам понятно, какую деятельность можно назвать игрой. Но если взять множество игр: классики, покер, бирюльки, прятки, «Каравай», «Бутылочка», «Саймон говорит» и др., то нелегко определить, что же их объединяет. не менее трудно понять, как дать им общее определение, — хотя дети обычно схватывают правила на лету и без труда включаются в самые разные игры. Можно сказать, что игры — просто забава, ничего серьезного. Но это не может быть частью определения, поскольку люди по-настоящему возмущаются, если их команда проигрывает. Их не переубедить словами: «Это просто игра». Так что у нас нет определения игры, и даже если бы оно было, от этого мы, по утверждению Витгенштейна, не стали бы мудрее. Лучшее, что мы можем найти, это *семейное сходство*. Так, у ребенка могут быть нос отца и глаза матери. Или возможен набор вещей  $a, b, c, d$ , в котором  $a$  похоже на  $b$ ,  $b$  — на  $c$ ,  $c$  — на  $d$ , но при этом  $a$  не похоже на  $d$ . Поэтому общего признака, который мог бы стать основой определения игры, не существует. Как интересно, подумали последователи Витгенштейна: у игр нет общего свойства! Даже философы не заглянули дальше.

В 1956 году была предпринята попытка заменить категорию игры категорией произведения искусства. Моррис Вейтц опубликовал влиятельную статью, которая называлась «Роль теории в эстетике»; в ней он назвал искусство *открытым понятием*; эта характеристика действительно (если помнить о том, насколько различаются те предметы, что собраны в крупных музеях) интуитивно воспринимается как истинная. Сам Вейтц ссылается на пример из области литературы, но он гораздо менее убедителен:

хотя между романами Джейн Остин и Джеймса Джойса существует огромная разница, история визуального искусства, если проследить все его изменения от Мане до «Авиньонских девиц» Пикассо, кажется несравнимо более «открытой». Кроме того, именно в области визуальной культуры лучше всего прослеживается последовательное расширение границ той общности, которая объединяет все известные нам художественные произведения и которую я когда-то назвал *миром искусства*. Так что же нам счесть (коль скоро принципы приобретения и организации собраний музеев столь разительно изменились) безусловно необходимым для того, чтобы какой-либо предмет стал произведением искусства? Как получить гражданские права в *мире искусства*? Чернокожему населению и женщинам в США долгое время запрещалось голосовать на выборах: они были лишены этого права в силу распространенного мнения об их ущербности. Безусловно, это мнение опиралось на расизм и сексизм, но все-таки чернокожие — не без поддержки части белого населения — добились предоставления им гарантии общих гражданских прав. Всемирная огласка (осуществленная при активной помощи телевидения) тех жестокостей, которые чинились южанами, в конце концов положила конец их сопротивлению. А в 2008 году за место кандидата в президенты США от Демократической партии боролись чернокожий и женщина: расовые и половые различия стали юридически несущественными.

В шестидесятых годах философ Джордж Дикки предложил так называемую *институциональную теорию искусства*. Она в некоторой степени превзошла теорию искусства Вейтца. Дикки, в ответ на критические замечания, разработал различные версии институционализма, но по существу его теория сводится к тому, что определение — что есть искусство — устанавливается *миром искусства*, который Дикки, правда, понимает иначе, чем я. Для Дикки *мир искусства* — это нечто вроде социальной сети, объединяющей кураторов, коллекционеров, критиков, художников

(естественно) и других людей, чья жизнь так или иначе связана с искусством. Получается, что предмет является произведением искусства, если так решил *мир искусства*. Идея Дюшана о том, что г-н Матт *выбрал* писсуар и уложил его на спинку, сделала этот предмет сантехники произведением искусства. Но, если следовать мысли Дикки, должна быть еще какая-то причина, по которой его объявил таковым *мир искусства*. Аренсберг полагал, что Дюшан хотел выявить скрытую красоту писсуара. Кто-то другой мог бы сказать, что Дюшан хотел привлечь внимание к эротизму этого предмета и, уложив его на спинку, сделать его сливные отверстия похожими на женские половые органы. Теория Дикки напоминает практику присуждения рыцарских титулов, которые могли жаловать не все, а только короли или королевы. Человек, которому даруют рыцарство, встает на одно колено, а затем, когда звание присвоено, поднимается с него — и он рыцарь. Но и для этой практики можно составить перечень необходимых условий и причин: дракон был убит, принцесса спасена и т. п. Между тем сумасшедший король может посвятить в рыцари своего коня: у него ведь есть такое право, и он может обосновать свое действие, сославшись на то, что конь вынес его с поля боя и спас от опасности. В диалоге Платона «Евтифрон» Сократ ищет убедительные доводы против позиции своего собеседника, который, опираясь на идею, что боги любят людей, утверждает, что знает, какие поступки праведны. В ответ Сократ задает вопрос: угодно ли богам праведное деяние потому, что оно праведно, — или же оно праведно потому, что угодно богам? Если верен первый вариант ответа, то мы можем знать, что считать благочестивым, не хуже богов. А если верен второй вариант, согласно которому праведный человек праведен потому, что его любят боги, — то можем ли мы быть уверены, что он действительно праведен? Таможенные чиновники спросили у главы Объединения государственных музеев Канады, которого считали экспертом в этом вопросе, считаются ли реди-мейды скульптурами. Он ответил:

нет, не считаются. Но одной причастности этого человека *миру искусства* недостаточно, чтобы признать его суждение окончательным. Таким образом, существуют определенные сложности, которые необходимо разрешить, прежде чем согласиться с институциональной теорией искусства.

Возвращаясь к теории Вейтца, нужно сказать, что 1956-й был не лучшим годом для теоретизирований об искусстве. На пике развития находился абстрактный экспрессионизм. Но всё изменилось в следующем десятилетии, когда появились поп-арт, минимализм и концептуальное искусство, не похожие ни на что из существовавшего прежде. Живописец Барнетт Ньюман в свое время назвал скульптуру чем-то, на что наталкиваешься, когда отходишь, чтобы лучше рассмотреть картину. Но первая половина семидесятых годов, начиная с творчества Евы Хессе, стала временем прорыва скульптуры. Тогда заявили о себе Роберт Смитсон, Гордон Матта-Кларк, Ричард Серра, Сол Левитт, Чарльз Саймондс. Матта-Кларк разрезал дома, Смитсон возводил «Спиральную дамбу», Серра использовал стену и пол склада Лео Каstellи как опалубку для создания свинцовых отливок, Левитт делал статуи из шлакобетона, а Саймондс создавал маленькие глиняные жилые помещения в трещинах зданий одного из нью-йоркских районов — впоследствии он будет назван Сохо — и утверждал, что там живут «маленькие люди».

Вейтц и его сторонники скажут, что шестидесятые и семидесятые годы только подтверждают идею об искусстве как открытом понятии — идею, иногда также именуемую «анти-эссенциализмом». Но я отношу себя к эссенциалистам. Я согласен, логика истории искусства наводит на мысль о том, что искусство — открытое понятие: греческое искусство было миметическим, а романское — не было. Абстракция доказывает, что подражание — так же, впрочем, как и она сама — не входит в определение искусства. Что входит в это определение, а что не входит — этого мы не знаем. Но Уорхол, с моей точки зрения,

помогает нам приблизиться к пониманию того, что входит в это определение, коль скоро создавать искусство так и не перестали. Вообще, это проблема только для философов: они считают искусство открытым понятием, так как не могут найти для него набор общих визуальных признаков. Думаю, они просто перестали их искать, так как лично я могу назвать по крайней мере два неотъемлемых признака художественного произведения, которые совершенно точно входят в определение искусства. Чтобы найти нечто, общее для всех произведений искусства, нужно лишь хорошенько поискать. Во времена Витгенштейна философы верили в свою способность отличить среди творений человека произведения искусства. Но много ли это значит — отличить? Нужно суметь рассмотреть эти произведения как произведения искусства — так, как это делают арт-критики. А для этого лучше быть открытым новому, чем ссылаться на открытое понятие.

Галерея Stable (*англ.* конюшня) располагалась на первом этаже элегантного белокаменного дома, с передней, выложенной черно-белым мрамором, и изогнутой лестницей с отполированными латунными перилами на балюстраде. Сама галерея помещалась слева, за роскошной дверью из лакированного красного дерева, и, конечно, сильно отличалась от конюшни, где находилась прежде и в честь которой получила свое название. Это была одна из самых красивых галерей Нью-Йорка. Когда посетитель входил в нее, ему казалось, что он ошибся дверью. Внутри галерея выглядела как склад супермаркета. Вся мебель была вынесена, а комната заставлена рядами картонных коробок, заполненных упаковками изделий под марками Brillo, Kellogg's, Del Monte, Heinz и т. д. Счастливые посетители, совершившие приобретения в галерее, едва ли привлекали к себе внимание на улице, так как несли в руках обычные — на первый взгляд — фирменные коробки в пластиковой упаковке.

Энди со своими помощниками постарался сделать свои коробки настолько похожими на настоящие, насколько это было возможно. Они были изготовлены в столярной мастерской в точном соответствии с его указаниями. Картонную упаковку фотографировали, а затем фирменный рисунок наносили по трафарету на коробки, изготовленные из фанеры, что превращало их, как выразился ассистент Уорхола Джерард Маланга, в объемные фотографии. не считая минимальных недочетов, коробки выглядели в точности как фабричная упаковка, чей дизайн, если говорить конкретно о Brillo, был разработан художником Джеймсом Харви, представителем второй волны абстрактного экспрессионизма. Целью работы Уорхола было устранение разницы в восприятии искусства и реальности. На прекрасной фотографии, выполненной Фредом Макдаррой, Энди, чье лицо выглядит бледным и одутловатым, стоит между этими коробками, как простой рабочий на складе, и смотрит прямо на нас. Никто и не обратит внимания на какие-то недочеты — если их вообще можно разглядеть.

Вопрос, следовательно, заключается в том, чем именно коробки, сделанные на Фабрике Уорхола, отличаются от тех, что произведены на обычной фабрике? Каковы, иными словами, их внешние отличительные признаки? Коробки с Серебряной Фабрики — деревянные, а фабричные коробки — картонные. Но могло быть и наоборот. Коробки с Серебряной Фабрики покрашены в белый цвет, и изображения нанесены на них по трафарету с боков и сверху, — но то же самое верно и для большинства фабричных коробок. Были и неокрашенные фабричные коробки — с цветным логотипом — коричневые, как обычный гофрокартон. В фабричных коробках лежали губки, а в коробках Уорхола их не было, хотя он вполне мог их туда положить, и всё равно его коробки считались бы искусством. Могут ли люди, причастные *миру искусства*, идентифицировать их как искусство? Может быть — но это будет лишь допущением: внешне коробки одинаковы.



Мне кажется, что если нет видимых различий, то должны быть *невидимые* — причем не такие, как губки Brillo в коробках Brillo, а такие, которые были бы невидимы *всегда*. Я предложил два подобных признака, невидимых по самой сути. В своей первой книге, посвященной философии искусства, я предположил, что произведения искусства всегда о чем-то, и отсюда я сделал заключение, что произведения искусства обладают соответствующим смысловым значением. Мы подразумеваем смысл или считываем его, но смыслы — это еще не всё. Тогда я подумал, что, в отличие от предложений, содержащих подлежащее и сказуемое, смыслы *воплощены* в том предмете, который ими обладает. И пришел к выводу, что произведения искусства — это и есть *воплощенные смыслы*. Большинство философов языка, анализируя предложения с той точки зрения, что подлежащее всегда подпадает под действие сказуемого, останавливались на уровне семантики. Исключением был один Витгенштейн, который в своем раннем, но великом труде — в «Логико-философском трактате» — представил тезис о том, что предложения — это картины и что сам мир соткан из фактов, с которыми совпадают эти предложения, не прояснив, однако, того, что же случается, когда этого не происходит. Вот одно из первых предложений «Трактата»: «Мир — совокупность Фактов, но не Вещей»\*. Семантика использует внешние отношения, такие как «обозначение» или «протяженность». Но отношения, от которых зависит искусство, — внутренние. Произведение искусства *воплощает* смысл — или же воплощает его частично. Предположим, художник принимает решение написать фреску, иллюстрирующую важнейшие научные законы. Он проводит по стене горизонтальную прямую линию, а на противоположной стене ставит точку. Взятые вместе, эти стены изображают первый закон Ньютона, гласящий: «Всякое материальное тело

\* Витгенштейн Л. Логико-философский трактат [1921] / пер. В. Руднева // Витгенштейн Л. Избранные работы. М.: Территория будущего, 2005. С. 20.

сохраняет состояние покоя или равномерного прямолинейного движения до тех пор, пока воздействие со стороны других тел не заставит его изменить это состояние».

Я готов признать, что пока сделал не так много для анализа вышеупомянутого *воплощения*, но я предполагаю следующее: произведение искусства — это материальный объект, одна часть признаков которого соотносится с его смыслом, в то время как другая — нет. Зритель должен интерпретировать смысловые признаки так, чтобы они помогали ему постичь смысл, который они воплощают. Я часто привожу в пример картину «Смерть Марата», написанную Жаком-Луи Давидом в 1793 году и изображающую одно из значимых событий происходившей в то время Великой французской революции. Сегодня мы бы назвали Марата блоггером-подстрекателем: он публиковал еженедельную газету «Друг народа». Заколола его Шарлотта Корде, дворянка, которая пришла просить помощи для своего брата, осужденного на смертную казнь. Говорили, что Марат уже начал писать ходатайство о помиловании, когда молодая женщина нанесла ему роковой удар. Поскольку Марат считался одним из главных вдохновителей революции, общее мнение было таково, что это событие — убийство политического вождя и народного кумира — непременно должно быть запечатлено кистью живописца (тоже сторонника революции), поэтому, когда толпа кричала: «Давид, возьми кисть!», у художника практически не было выбора. Но он не стал изображать конкретное место преступления, написав вместо него символическую сцену, выражающую главный смысл произведения.

Вот интерпретация этой картины. Давид изобразил Марата в ванне, где тот проводил довольно много времени, поскольку теплая вода помогала облегчить боль, испытываемую им из-за кожного заболевания. Перед ним нож Корде и немного крови. Тело Марата откинута назад, а рядом с ним лежит оружие убийства. Я считаю, что сравнение Марата в ванне с Иисусом,

находящимся в склепе, выглядит вполне оправданным. В картине содержится намек на то, что Марат так же (как воскресший Иисус) восстанет из мертвых и что он тоже (как Иисус, принявший смерть во имя спасения всех христиан) умер ради нас с вами, ради зрителей: он, стало быть, такой же мученик — только для санкюлотов, как называли во Франции простых приверженцев революции. И точно так же, как Иисус ожидал чего-то от зрителей — а именно того, что они пойдут по его стопам, — так и наше полотно предписывает зрителю следовать по стопам Марата, погибшего насильственной смертью за идеалы революции. Зрители — часть произведения, пусть и невидимая. Давид относится к ним так, как если бы они стояли перед самым убедительным изображением ключевого исторического момента. Эта сцена обращается к революционной аудитории. Можно возразить, указав, что тот факт, что картина написана на холсте, не является частью ее смыслового наполнения. Он является необходимым условием ее существования, а вовсе не частью смысла, благо он и вправду относится к предмету, в котором смысл воплощен. Тезис, утверждающий, что воплощенный смысл — это именно то, что делает предмет произведением искусства, одинаково справедлив для произведений обоих художников — как Давида, так и Уорхола. И он применим ко всему, что является искусством. Когда философы предположили, что у произведений искусства нет общих признаков, они смотрели только на их внешность. Но искусство делают искусством признаки внутренние.

Конечно, признак может быть одновременно и частью предмета, и частью его смысла. Подходящий пример — скульптура Дональда Джадда: сделанная, как правило, из листового железа и покрытая эмалью, она состоит из ряда однотипных секций, нередко обращенных в сторону зрителя. И обычно она не имеет названия — главным образом, я полагаю, по той причине, что зритель не должен иметь возможности придать ей

определенное значение, что неминуемо произошло бы, случись ей быть названной, например, «рабочим столом». Джадд хотел, чтобы в его произведениях видели самостоятельные «специфические объекты», а не подражание неким реальным объектам. В его замысел входило обогащение мирового инвентаря. Работы Джадда были изготовлены в токарном цехе, поскольку собственными силами он не мог добиться необходимой безупречности исполнения и остроты углов. Углы, являвшиеся естественными признаками объекта, стали значимой частью смысла произведения искусства — смысла, определяющего саму его специфичность.

Я прекрасно понимаю, что, возможно, существует куда больше условий для определения искусства. Прошли тысячелетия, прежде чем к первым двум условиям, найденным Сократом и Теэтетом, которые попытались дать определение знанию, добавились новые. Легко могу себе представить, как специалисты по эстетике самых разных культур скажут, что мое определение всё еще не объясняет того, почему же людей трогает или возмущает то или иное произведение. Но и в список задач, стоящих перед ними самими, объяснение подобных вещей не входит. Смысл их деятельности сводится к тому, чтобы устанавливать подлинность произведения искусства конкретной культуры, но это определение различно в условиях разных культур, и оно не относится к дефиниции искусства в целом. Дефиниция должна охватывать универсальную художественность произведений искусства, независимо от того, где они были или будут созданы. Мы должны, перемещаясь из одной культуры в другую, учиться истолкованию произведений в непосредственной связи с жизнью всех этих культур, как мы поступаем, например, в случае с иконами или фетишами. В то же время сами эти произведения, бесспорно, должны обладать стилем, соответствующим той или иной культуре. Ведь именно *стиль* определяет их культурную принадлежность.

Теперь с этой точки зрения мы рассмотрим стиль коробок Brillo, оформленных Джеймсом Харви, художником, чьей основной профессией был коммерческий дизайн.

Во-первых, коробка Brillo — не просто упаковка для губок; это пиршество для глаз потребителя, подлинный триумф Brillo. В этом вы можете легко убедиться, поинтересовавшись, как упаковывают губки Brillo в наши дни: в простые коричневые коробки, как порнографическую литературу. Разница между коробкой Brillo образца 1964 года и современной упаковкой не менее красноречива, чем широко распространенные рекламные фотографии «до и после». На коробке 1964 года белая полоса волнистой рекой протекает между красными «берегами». Слово «Brillo» напечатано поверх белой волны кричащими буквами: согласные — голубым, гласные — i и o — красным. Красный, белый и голубой — это цвета патриотизма, а волнистость характерна как для водных поверхностей, так и для полотниц боевых знамен. Всё это отсылает к чистоте и чувству долга, превращая упаковку в настоящий символ, знамя патриотической гигиены. Белая река символизирует смытый жир, на месте которого осталась только чистота. Слово «Brillo», как и весь язык рекламы, элементы которого украшают коробку подобно дерзким лозунгам из революционного лексикона, ярко выделяющимся на баннерах и плакатах демонстрантов, передает состояние восторга. Губки — ГИГАНТСКИЕ. Продукт — НОВИНКА. Он БЫСТРО ОЧИЩАЕТ АЛЮМИНИЙ. Коробка выражает экстаз, она — своеобразный шедевр визуальной риторики, призванный убедить нас в необходимости покупки и дальнейшего использования товара. Проследить происхождение этой удивительной реки чистоты в истории искусства несложно — это абстрактная живопись Эллсворта Келли и Леона Полка Смита. Дизайн, как я заметил выше, усиливает свою собственную современность и современность тех, кто им пользуется: как и все представители так называемого поколения пепси,

отличающегося невероятным умением жить сегодняшним днем, они принадлежат настоящему — и только ему.

Тем не менее факторы, подтверждающие ценность коробки Brillo, ничего не говорят о том, что же превращает «Коробку Brillo» в хорошее (и тем более — в выдающееся) произведение искусства. Важно помнить, что у всех продуктовых упаковок, с философской точки зрения, одинаковые признаки. Да и для того, чтобы прийти к тем выводам, которые мы сделали, изучив уорхоловскую «Коробку Brillo», подошел бы любой экземпляр из целой груды коробок, изготовленных для выставки в галерее Stable. Но мы не можем позволить тому, что обеспечивает успех коробке Харви, повлиять на критику коробки Уорхола! Впрочем, критика «Коробки Brillo» и не должна сильно отличаться от критики всех остальных коробок, которые Уорхол сделал или мог сделать вместо нее. Отличия в дизайне разных коробок — если рассуждать философски — не имеют значения. На Уорхола не повлияла абстрактная живопись: он лишь воспроизвел формы, созданные другим современным художником (Харви), просто потому, что они были такими же легкодоступными, как логотип Союза ортодоксальных раввинов, подтверждающий, что Brillo — кошерный продукт (по крайней мере, был им в 1964 году). Для нас существенно, что Уорхол просто воспроизвел малозначимые эффекты (то есть внешние черты упаковки), прекрасно отражающие те внешние предпосылки, которые определяли то, что было сделано Харви, но несколько не помогающие понять, почему они — в виде «Коробки Brillo» — оказались на своем месте именно там и тогда, в 1964 году.

Что же обо всем этом может сказать арт-критика? Она может сказать, что коммерческое искусство, благодаря своей посредственности, стало хорошим сюжетом для искусства Уорхола. Ведь он считал обыденный мир эстетически привлекательным и искренне восхищался тем, что игнорировали и осуждали Харви и его кумиры, абстрактные экспрессионисты. Энди обожал

внешние проявления повседневности — питательность и однообразие консервов, например, — и вообще поэзию банальности. Как-то раз в моем присутствии Рой Лихтенштейн сказал: «Это чудесный мир, не правда ли?» — добавив, что Энди часто повторял эту фразу. Но, учитывая столь любимую Уорхолом заурядность этого мира, среди множества изготовленных им коробок выбирать совершенно нечего. Его подход показывает 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 новинки. Так что уорхоловские коробки не менее философичны, чем обои Уильяма Морриса, с той, однако, оговоркой, что направлены они скорее на преобразование обыденной жизни, чем на ее превознесение, к которому так стремился Моррис, компенсировавший уродство этой жизни элементами средневековой красоты. Наконец, коробки Уорхола были реакцией на абстрактный экспрессионизм, выражением которой, в частности, явилось почтение к тому, к чему сторонники этого движения относились с презрением. Итак, я изложил часть художественной критики «Коробки Brillo», но это далеко не всё. Две составляющие этой части между собой плохо согласованы: отсутствует переход от истолкования Харви к истолкованию Уорхола. Нет непосредственной связи между уорхоловской риторикой и самими коробками Brillo.

В моем заключении относительно того, что коммерческая коробка Brillo — это то, о чем уорхоловская «Коробка Brillo», остается одна нерешенная проблема. Сколько бы я ни твердил, что искусство противостоит реальности, всё же невозможно сказать, что коробка Brillo в дизайне Харви — не искусство. Это искусство, но искусство коммерческое. Когда дизайн утвержден, коробки производятся тысячами. Ради удобства их перемещения и вскрытия, а также для защиты их содержимого эти коробки

обычно делают из гофрокартона. Коробки Энди совсем не такие: их гораздо меньше, а созданы они с единственной целью — чтобы их рассматривали и понимали как искусство, никак иначе. Однако утверждать, что коммерческое искусство не является искусством, лишь на том основании, что оно утилитарно, — откровенный снобизм. Кроме того, картонные коробки входят в сферу *Lebenswelt*: они — часть жизненного мира, в отличие от коробок Энди, которые являются частью *мира искусства*. Дизайн и коробка Харви принадлежат визуальной культуре в ее традиционном понимании, а коробка Энди — культуре элитарной.

Лихтенштейн с его революционной программой хотел, чтобы в галереях, куда раньше имело доступ только классическое — «высокое» — изобразительное искусство, выставлялось также и искусство низовое. Поэтому он писал картины в стиле комиксов: таков потрясающий «Поцелуй» — полотно с изображением пилота, целующего девушку. На пилоте форменная одежда, а девушка показана одетой в красное платье, с красной помадой на губах. И всё же это не так заурядно, как комиксы, публикующиеся, например, многотысячными тиражами в серии «Терри и пираты». Картина Роя уникальна. По сути дела, ничто и раньше не мешало выставить какой-нибудь комикс в галерее, поддерживающей низовое искусство, но теперь, начиная с шестидесятых, мы готовы принять туда и «низовые» картины, особенно если речь идет о поп-арте. И, безусловно, несмотря на то, что мы, не задумываясь, заворачиваем в вырванные из комиксов страницы еду и спитую кофейную гущу, проделать что-нибудь подобное с «Поцелуем» Лихтенштейна было бы варварством.

На самом деле я не историк искусства, так что меня мало интересовало, что именно подтолкнуло Уорхола — если, конечно, внешнее воздействие имело место — к идее создания этих коробок. Я вполне уверен в том, что Уорхол читал не слишком много философских трудов. Но мне казалось, будто я видел некую



внутреннюю философскую организацию в соотношении произведения искусства с тем предметом, на который оно похоже, — даже в том случае, если различия между этим предметом и производением искусства едва уловимы для восприятия. В истории философии можно насчитать немало примеров, противопоставляющих сон реальному восприятию при условии отсутствия различий в содержании. Например, «Размышления о первой философии» Рене Декарта — книга, задачей которой было постичь, существует ли что-то, в чем ее автор может быть в точности уверен. В курс дела нас вводит «Рассуждение о методе», из которого ясно, что, возвращаясь из Германии с театра военных действий, Декарт оказался застигнут врасплох снежной бурей. Поскольку у него нет других срочных дел, он решает «серьезно предаться этому решительному ниспровержению всех своих прежних мнений»\*.

С твердых, казалось бы, убеждений он снимает всю шелуху, как с луковицы. «Без сомнения, всё, что я до сих пор принимал за самое истинное, было воспринято мною или от чувств, или через посредство чувств; а между тем я иногда замечал, что они нас обманывают, благоразумие же требует никогда не доверяться полностью тому, что хоть однажды ввело нас в заблуждение». Возможно, это слишком жесткий ход. Могут быть ситуации в отнюдь не идеальных условиях, когда любой способен совершить ошибку. Однако есть вещи, в которых я никак не могу усомниться: «Да и каким образом можно было бы отрицать, что руки эти и это тело — мои? Разве только я мог бы сравнить себя с Бог ведает какими безумцами, чей мозг настолько помрачен тяжелыми парами черной желчи, что упорно твердит им, будто они — короли, тогда как они нищие <...> что голова у них глиняная, либо они вообще не что иное как тыквы или стеклянные шары». Но затем, хотя он и уверен,

\* Здесь и ниже «Размышления» Декарта цитируются по изданию: *Декарт Р. Размышления о первой философии, в коих доказывается существование Бога и различие между человеческой душой и телом [1641] / пер. С. Шейнман-Топштейн // Декарт Р. Соч.: в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1994. С. 16–17.*

что держит в руках бумагу, на которую смотрит, он рассуждает следующим образом: «А как часто виделась мне во время ночного покоя привычная картина — будто я сижу здесь, перед камином, одетый в халат, в то время как я раздетый лежал в постели! <...> Когда я вдумываюсь в это внимательнее, то ясно вижу, что сон никогда не может быть отличен от бодрствования с помощью верных признаков; мысль эта повергает меня в оцепенение, и именно это состояние почти укрепляет меня в представлении, будто я сплю».

Не существует внутреннего способа отличить сон от восприятия. Пусть не во всех случаях — но иногда. Иногда мне снится, что я пишу книгу на компьютере, хотя на самом деле я сплю в кровати. Есть случаи, когда сон и пробуждение неразличимы, и как раз один из них — наш случай с «Коробкой Brillo» и коробкой Brillo. В практическом — и философском! — смысле они абсолютно идентичны. И это делает первую часть первого «Размышления» во многом похожей на случай «Коробки Brillo» и коробки Brillo. Мы не можем отличить произведение искусства от обычной коробки — по крайней мере, так кажется на первый взгляд.

Вспомним замечательные рисунки Сола Штейнберга, изображающие мечты обыкновенной коробки о своем идеальном портрете, на котором все ее грани и углы были бы идеальны. Сначала Уорхол хотел сэкономить деньги и силы за счет использования обычных картонных коробок от оптовика. Но их грани и углы были слишком мягкими и округлыми. Они не соответствовали его видению. Поэтому он был вынужден избрать другой путь изготовления и трафаретную печать. Способ нанесения изображения по трафарету обеспечил идеальное сходство, однако физические признаки коробки по нему скопировать нельзя. Картон идеален для перевозки грузов, но не для безупречной геометрии, признаками которой Уорхол хотел наделить свои коробки. Острые углы и грани — как об этом знал Джадд — составляют часть образа точности.

В первой известной попытке дать определение искусству Сократ определил его через мимесис. Но, хотя изначально его

профессией — до тех пор, пока у него была работа, — являлось ремеслом скульптора, он создал модель идеального государства, где не было места художникам: их следовало изгнать. Сократ очерчивает разные области сущего: нижний и верхний уровни, первый — невидимый, а второй — видимый. Верхний видимый уровень состоит из вещей, которые делают плотники, — из столов и стульев. Они относятся к понятиям, которые не видимы, но умопостигаемы. В самом низу видимого мира находятся тени и отражения — такие, как зеркальные образы. Во времена Платона не было фотографий, но их, точно так же как и картины — и искусство вообще, — можно было бы отнести к категории отражений. По некоторым версиям, сны также относятся к самому нижнему уровню. Они изображают вещи и, будучи сотканы из видимых качеств, не могут быть реальны. Это значит, что мне может присниться моя покойная жена, и сон покажет мне ее так же, как показало бы живописное полотно.

Мне представляется заслуживающим внимания тот факт, что две величайшие философские концепции сравнивают искусство со сновидением. Мы можем добавить эпитет «сновидный» к смыслу и к воплощению. Романы подобны снам — так же как и пьесы. Отнюдь не обязательно, чтобы они были правдивы, но в принципе возможно и это. Есть что-то необыкновенно притягательное в отношениях между искусством и сном. В отличие от плотников и ремесленников, тем, кто пишет красками, достаточно знать лишь то, какими вещи представляются. Им не нужно уметь делать сундук — они могут создать его изображение и без этого умения. Сократ питал слабость к ремесленникам. В книге X «Государства» (начинающейся с того, что Сократ оспаривает ценность подражательного искусства) он рассказывает историю, которая, собственно, и завершает этот великий диалог. Это история Эра, отважного воина, которого считали убитым в бою, однако тело его не разлагалось — не издавало смрада, — и поэтому он не был кремирован на погребальном костре. Вместо этого Эр отправился в подземное царство, где

присоединился к духам мертвых, которым в тот момент объясняли, как выбрать следующую жизнь. После «лекции» их отвели в долину, где все жизни были разложены на земле для выбора, наподобие одежд. Легко предположить, что каждый старался выбрать жизнь, казавшуюся ему более счастливой, чем та, что осталась позади. Я не могу рассказать обо всех, но один человек, Эпей, бывший, в сущности, художником (именно он построил Троянского коня, спрятавшись внутри которого, греки смогли проникнуть в Троию), взял себе душу женщины, «искусной в ремеслах», проще говоря — рукодельницы. В другом диалоге — он называется «Политик» — Сократ решил, что правитель вообще должен быть ткачом, потому что искусство государственного деятеля заключается в том, чтобы сплести вместе разные части, из которых состоит государство. Ремесла важнее, поскольку они более полезны, нежели искусства, которые имеют отношение к одним только призракам.

Я решил дополнить свое предыдущее определение искусства — «воплощенный смысл» — еще одним условием, которое отражает умение художника. Благодаря Декарту и Платону я могу определить искусство как «сны наяву». Необходимо объяснить универсальность искусства. Полагаю, что все видят сны. Обычно для этого нужно спать. Но для того, чтобы видеть сны наяву, нужно бодрствовать. Сны населены призраками, но эти призраки должны быть отражениями вещей породившего их мира. Действительно, разные произведения искусства в энциклопедическом музее созданы представителями разных культур.

Пока что я только начал размышлять о снах наяву, обладающих по крайней мере одним преимуществом перед обычными снами: ими можно поделиться. А это означает, что они не являются личным достоянием, что, в свою очередь, помогает понять, почему зрители или слушатели в аудитории одновременно скандируют или смеются.

У снов наяву есть еще одно преимущество: они затрагивают важные вопросы, связанные с Концом искусства, который

я датировал 1984 годом. Один из аргументов в пользу конца искусства состоит в том, что искусство и реальность теперь в некоторых случаях неразличимы. Сперва я подумал, что если искусство и реальность неразличимы, то это значит, что мы так или иначе дошли до точки. Искусство и реальность в принципе могут внешне выглядеть одинаковыми. Но в свое время я не догадался, что различия могут быть и невидимыми, как мы это поняли из сравнения коробки Brillo и «Коробки Brillo», имеющих разные смыслы и разные воплощения. Упаковка Brillo прославляет продукт Brillo силами всех написанных на ней слоганов, в чем мы убедились, проанализировав коробки из супермаркета, в то время как «Коробка» Уорхола служит воплощенным означающим коробки Brillo. И суть этого воплощения заключена в том, что обе коробки выглядят одинаково. Искусство всегда дистанцируется от реальности. А значит, ни одна из двух коробок Brillo не «обозначает» другую.

Работа апроприациониста Майка Бидло внешне ничем не отличается от «Коробки» Уорхола, так же как та, в свою очередь, — от коробки Brillo из супермаркета. Коробка Бидло обозначает все «Коробки Brillo» 1964 года — и это заслуживает внимания. Сделать именно то, что он сделал, Бидло заставило одно лишь желание понять, что же это значило — сделать эти коробки? Это же служит объяснением и того случая, когда Бидло написал реплики некоторых картин Джексона Поллока, стремясь разобраться в том, ради чего были созданы его картины. В известной мере «Коробка» Уорхола была определяющим произведением шестидесятых годов, в то время как коробка Бидло — определяющей работой восьмидесятых.

В 1990 году, уже после смерти Энди, прославленный куратор Понтус Хультен, ранее — точнее, в 1968-м — предоставивший Уорхолу возможность устроить выставку в Музее современного искусства в Стокгольме, сделал заказ столярам Лунда на изготовление примерно сотни «Коробок Brillo», после чего удостоверил

их подлинность. Его коробки, как и прилагавшиеся к ним сертификаты, были фальшивками. В то время «Коробки Brillo» 1964 года очень редко появлялись на аукционах, но когда это происходило, начальная цена составляла два миллиона долларов. Хультен умер до того, как его разоблачили. Признанные подлинными, его коробки, однако, таковыми не являлись. Это были подделки. Насколько я знаю, они ничего не стоили. Тем не менее на них может возникнуть немалый спрос среди тех, кто получает истинное удовольствие от работ Энди — или, скажем, от того, что эти подделки невозможно отличить от оригиналов. Теперь у нас есть четыре разные коробки. Но их обязательно будет еще больше — и каждая будет значить что-то новое. Это очень похоже на Конец искусства!

Любое произведение искусства — если мой тезис соответствует истине — воплощает смыслы. Но это вовсе не значит, что все произведения должны быть похожи друг на друга! Во время лекции, которую я читал в Сорбонне, я пригласил своих слушателей на выставку рисунков моей жены Барбары Вестман, проходившую в галерее Манту-Жиньяк на улице Аршив в Париже. Один из слушателей написал мне записку, в которой выразил свое удовлетворение тем, что в состав этой экспозиции не включены «Коробки Brillo»! Да, именно огромная разница во внешнем виде произведений искусства, возможно, и убедила философов в том, что искусство — открытое понятие. Вкладом Кейджа было открытие того, что любой шум может стать музыкальным, если он возникнет во время исполнения «4'33"». В Театре танца Джадсона можно было исполнять танцевальные движения, неотличимые от самых обычных действий, — к примеру, есть сэндвич или гладить юбку. В подобном случае глажение юбки будет выражено движениями танцовщицы, а отсюда следует, что «глажение юбки» воплощено в ее теле. Этого не происходит, когда кто-то просто гладит юбку: действие глажения юбки производится в данном случае потому, что человек, производящий его, хочет, чтобы

юбка перестала быть мятой. У танцовщицы Театра Джадсона была другая цель. Она представила танец, который точь-в-точь походил на повседневную работу по дому. Это очевидный случай подражательного искусства! Но то действие, которое он напоминает, — совсем не подражание, хотя в процессе обучения глажке подражание могло иметь место. Мне однажды довелось видеть, как Барышников изображал игрока в американский футбол: он держал руку так, будто в самом деле собирался отмахнуться от нападавших на него игроков другой команды. Это было невероятно. Действительно, он очень правдиво изображал футболиста, в то время как футболист (предмет его подражания) просто старался держать противника на расстоянии.

Так что же делает современное подражание подобным сновидению? Совсем не то, например, что оно воспроизводит движение игрока в американский футбол, — пусть даже футболист двигался точно так же. Оно становится сном наяву благодаря тому, что танцор заставляет зрителей увидеть именно то, что он имитирует, и что большая часть аудитории принимает его движение за движение футболиста, хотя футбольного мяча в руках у него нет. Это восприятие является коллективным — в том смысле, в каком настоящие сны коллективными не смогут стать никогда, даже если спящему приснится, что он бежит с футбольным мячом.

Любое движение может быть танцевальным, а значит — достичь сновидности. То же можно сказать и о театральной игре, когда, например, актриса подносит коктейли, а в стаканах на самом деле просто вода. Почувствовать вкус безвкусного — это своего рода плохой сон. Невозможно составить полный перечень всех способов, найденных художниками для того, чтобы достичь сновидности. А теперь я достаю листовку с репродукцией грандиозной росписи сводов Сикстинской капеллы, изображающей библейские сцены, в которых фигуры — во всяком случае, так было, когда я впервые увидел этот шедевр Микеланджело, — появляются и вновь исчезают в охватывающей их темноте.

## Глава 2

# Реставрация и смысл

Сикстинская капелла похожа на огромный рисунок Домье.

Пабло Пикассо

Чудесный рисовальщик, но плохой живописец.

Жан Кокто

Приведенные суждения — будто роспись потолка Сикстинской капеллы по сути представляет собой рисунок и что она почти так же монохромна, как сепии, написанные Домье, — это отголоски прошлого, свидетельствующие о том, как выглядел свод в 1930-х годах, когда два высказавших эти мнения человека задержались в Риме, сопровождая гастроли Русского балета Монте-Карло. По ним можно представить, как выглядел потолок перед последней реставрацией, предпринятой в 1994 году. Я побывал в Риме в 1996-м в качестве гостя американца Сая Твомбли, который приветствовал эту реставрацию, доказавшую, на его взгляд, что Микеланджело был по-настоящему прекрасным живописцем. Накануне моего отъезда из Нью-Йорка мой коллега Джеймс Бек, напротив, убеждал меня в том, что реставрация — невероятный провал. Я видел потолок в том состоянии, когда он во многом походил на описание, данное Пикассо и Кокто, — правда, в то время я счел его совершенным. Обсудив всё это с Твомбли и его приятелем Николой дель Рошо, я принял решение вновь осмотреть роспись.



Бывший генеральный директор Музеев Ватикана Карло Пьетранджели пишет в предисловии к статье о реставрации: «То же испытываешь, когда в темной комнате открывается окно, и ее вновь заливают свет». Но что, если реставрация исказила смысл того, что было видно перед открытием этого — пусть и грязного — окна? Тогда, возможно, мы на протяжении столетий заблуждались относительно истинных намерений Микеланджело. Некоторые из доводов в пользу реставрации (или против нее) были научными, некоторые — искусствоведческими. Но мне не встречалось доводов философских. Поскольку мое определение искусства задумано как философское, я хочу рассмотреть реставрацию с точки зрения того, что такое искусство в философском понимании.

Спустя несколько лет после того, как вызвавшая яростную полемику реставрация потолка Сикстинской капеллы завершилась, был выпущен альбом — настолько дорогой, что его экземпляры давались рецензентам только в аренду, причем доставлялись «особыми посланниками», как их хвастливо называли издатели. Альбом должен был ответить на критику воспроизведением той красоты, которую (предположительно) созерцали современники Микеланджело. На рекламной листовке демонстрировалось знаменитое лицо Евы в состоянии до и после реставрации, курьезно напоминающее рекламу «до/после», которая так сильно бьет по нашим тайным надеждам и страхам. Слева — лягушка, а справа — принц; слева — сорокакилограммовый дохляк, справа — мистер Вселенная, уверенный в своей выдающейся мужественности; устрашающе клювообразный нос слева и дерзко задранный носик типичной американки справа, как на замечательной картине Энди Уорхола 1961 года «До и после». В нашем случае «Ева-до» отличается от «Евы-после» главным образом благодаря слою костного клея, нанесенному на ее лицо примерно в 1710 году — то есть спустя приблизительно двести лет после того, как была завершена работа над великой росписью, — и оставленного реставраторами в треугольном секторе на щеке.

Для того чтобы оправдать формат «до/после», отличия (включая пятно) кажутся недостаточно яркими, ведь «Ева-после» не демонстрирует нам ничего, что не было бы видно в «Еве-до», да и контрольный треугольник невидим для зрителей, стоящих на полу капеллы и находящихся, соответственно, на расстоянии 21 метра от ее свода. Во времена Рисорджименто пушечный снаряд пробил потолок, отколов достаточно большой фрагмент «Всемирного потопа», но этого почти не замечают те, кто завороченно следит за перипетиями разворачивающейся над их головами грандиозной эпопеи. Если бы то, что находилось на потолке «до», сохранялось наряду с тем, что осталось на потолке «после», а разница демонстрировалась бы при помощи одновременной демонстрации двух лиц Евы, не было бы причин для разногласий. В результате подобной реставрации ничье восприятие этого лица не претерпело бы изменений. Если бы разница была очевидна, ничего существенного для интерпретации произведения не произошло бы. Лица действительно отличаются тональностью и теплотой колорита, хотя едва ли можно определить, какое из лиц лучше, а какое хуже с эстетической точки зрения. Ранний вариант больше соответствует тому, что, как мы считаем, представлял собой замысел Микеланджело, — но разве значение отличия «Евы-после» от этого замысла настолько высоко, чтобы оно могло как-то оправдать тот огромный риск, которому было подвергнуто это произведение в ходе необратимых реставрационных работ? На этот вопрос не найти простого ответа. То, что одни считали пылью времени, осевшей на потолке до того, как его вычистили, другие рассматривали как метафизический сумрак, лежащий в самой основе творческого мироощущения Микеланджело. Фигуры как будто вырываются из темноты и снова в ней тонут — точно так же, как скульптурные изображения связанных рабов, предназначавшиеся для гробницы Юлия II, вырываются и вновь утопают в камне: этот эффект придавал всему строю произведения особое героическое измерение, ныне полностью утраченное. Подобную

потерю невозможно оправдать задачей восстановления первоначальной насыщенности цвета — особенно в том случае, если мы, следуя за Платоном, мыслим себя запертыми в пещере, выбраться на свет из которой удастся лишь немногим счастливым. Но если то, что казалось метафизическим преобразованием, было всего лишь следом воздействия свечной копоти и дыма от благовоний, тогда работа потеряла всего лишь ложное величие, приписанное ей вследствие случайного недоразумения.

Таким образом, следует признать, что эффектная фотоиллюстрация, показывающая фрагмент потолка в состоянии до и после реставрации, неубедительна. Она играет на контрасте, напоминая тот, что мы наблюдаем между черно-белой ротогравюрой и цветными репродукциями, но подобное сравнение стало бы для нас значительной категориальной ошибкой. Безусловно, почти всё, что можно было увидеть в альбоме, — это лишь изображения неповоротливых фигур, написанных в неестественных позах маньеристскими, едва ли не кислотными цветами, по большей части абсолютно не передающих пафос борьбы космического масштаба. Представляется, что если бы Микеланджело действительно писал в подобной манере, то мы считали бы его куда менее выдающимся художником; своей репутацией он оказался бы в таком случае обязан благоприятному воздействию времени и сажи. Но предположим, что смытое — это метафорическая тень человеческой природы, символом которой является пещера Платона, так что катастрофической ценой усиления цвета стала утрата значения. Вблизи фигуры часто выглядят грубыми — настолько, что, опираясь на книжные репродукции, легко согласиться с теми, кто утверждает, что работа была испорчена. Я должен признать, что аргументы критиков реставрации (один из которых назвал ее «художественным Чернобылем») были вполне достаточными для того, чтобы, отдав предпочтение своей памяти, принципиально отказаться от посещения капеллы и не лицезреть панораму ужасной потери. И я с глубоким подозрением отнесся

к доказательствам существования серьезного риска падения потолка, основанным на кусочке расписанного гипса, который был найден на полу капеллы. Насколько сложно было бы подложить такую улику, играя на страхах — и корыстолюбии — тех, кто стремился расчистить шедевр любой ценой?

Итак, нам предстоит решить, что было смыто с потолка — грязь или смысл. Мне кажется, что для разрешения этого вопроса как нельзя кстати придется скованные рабы, поскольку они представляют прямую аналогию фигурам, изображенным на потолке: одни стараются вырваться из камня, другие — из темноты, если, конечно, засасывающая темнота может быть соотнесена с фактурой необработанного камня; так или иначе, эти стихии в обоих случаях неотделимы от значения работ. Я вижу два способа рассматривать гипотетическую реставрацию скульптур, один из которых гораздо радикальнее другого. С них можно для начала соскрести патину, что сделает их более свежими и в чем-то более грубыми — как раз такими, какими их видели современники Микеланджело. От этого не потеряется смысл, а то, какое из двух состояний скульптур предпочтеть, будет лишь делом вкуса. А теперь вместо этого предположим, что кто-то решил обработать необработанный камень и довершить освобождение фигур, как того желал Микеланджело. Поскольку известно, что целью своей работы он назвал освобождение фигуры из камня, то наш воображаемый «реставратор» может сказать, что он просто помог скульптору в реализации его намерения. В таком случае мы точно не смогли бы увидеть эти фигуры такими, какими их видели современники Микеланджело. Но гораздо важнее тот факт, что, потеряв необработанный камень, мы утратили бы и бесценный смысл. Проблема с потолком заключается в том, что темноту можно, грубо говоря, посчитать либо патиной, либо метафизическим аналогом необработанного камня, а значит, и частью смысла. Однажды я слышал, как смотритель Уффици ответил на вопрос туриста о «незаконченном Микеланджело» словами: «*Si Michelangelo è finito, è finito!*»

(итал. «Да он закончил, закончил!»). Дуализм законченного и незаконченного не определяется тем, что мы видим. Но то же самое верно и в отношении дуализма грязи и метафизики, не определяемого тем, что мы видели раньше, но больше не видим. Так что мы снова оказываемся перед дилеммой: либо темнота была физическим следствием старения и плохого обращения, вполне обоснованно удаленным посредством применения передовых реставрационных технологий, — либо она была частью художественного замысла, которую необдуманно уничтожили, оставив нас лицом к лицу с непоправимой утратой.

Допустим, невозможно смыть рисунок, являющийся частью оригинальной фрески, — просто потому, что на живописной поверхности, благодаря химической связи между известью и водой, образуется пленка из карбоната кальция, которая придает изображению большую прочность. В подобном случае риск для него при очистке росписи невелик — это примерно как помыть фарфор. Но краска могла быть нанесена а сессо, поверх карбонизированного пигмента. Что, если Микеланджело действительно добавил то, что позже стало основанием для метафизических интерпретаций, а сессо, то есть уже после того, как сами фрески были завершены и по высыхании зафиксировались намертво? Этот спор не так легко разрешить при помощи объективного наблюдения, как случай с состоянием камня в скульптурах, изображающих скованных рабов. Конечно, вопрос останется открытым, — и этого достаточно, чтобы считать консервативный подход более мудрым, так как он учитывает вероятность того, что, убрав грязь, мы смыли и то, что было оставлено Микеланджело, который воссоздал эту великолепную игру света и тени, чтобы метафорически выразить противоречивые метания лишенной свободы души. Таким образом, остается вопрос: а не стерли ли мы нечто большее, чем просто сажу?

Как разрешить эту проблему? Для этого, на мой взгляд, необходимо определить, соответствует ли вышеупомянутое

метафизическое намерение смыслу конкретных сюжетов, нанесенных на своды кистью Микеланджело, — или, иными словами, действительно ли оно заключено в самой росписи. Здесь мое мнение коренным образом расходится с позицией Джанлуиджи Колалуччи, руководителя реставрационных работ, который, рассмотрев потолок как простой физический объект и сконцентрировав всё внимание на состоянии краски, стремился во что бы то ни стало уклониться от всякой интерпретации. «Сегодня в реставрации и консервации произведений искусства основой правильного метода работы является объективность», — настаивает Колалуччи. По его словам, вопреки тому, что «споры о реставрации потолка Сикстинской капеллы приняли ожесточенный и даже апокалиптический характер», только с помощью объективной работы, «шаг за шагом и мазок за мазком», мы сможем понять «истинную природу искусства Микеланджело». И Колалуччи провозглашает свое кредо реставратора: «Я верю, что лучший подход к работе с Микеланджело — абсолютная пассивность. <...> Начав заниматься интерпретацией произведения искусства, мы тем самым навязем процессу реставрации посторонние и мешающие ему условия». Моя же позиция, напротив, заключается в том, что интерпретация просто обязана навязывать условия реставрационному процессу и что то, что было достигнуто Колалуччи, следовало бы обосновать, опираясь на следующий довод: ничто из существенно значимого по смыслу не подразумевает сведение образного ряда Микеланджело к почти монохромным эффектам светотени, столь выгодным для интерпретации росписи потолка в духе неоплатонического истолкования. В связи с реставраторской установкой на добровольную пассивность, претендующей на то, чтобы, ссылаясь на одно лишь состояние краски, ответить на вопросы об «объективности» восстановительных работ, появляется немало причин для тревоги. Особенно если помнить о том, что добавления в технике а secco, возможно нанесенные поверх первоначального живописного слоя, могли быть сделаны

самим Микеланджело. Но Колалуччи заявляет: «Девять с половиной лет ежедневной работы с фресками приблизили меня, если это вообще возможно, к Микеланджело — как живописцу и человеку». И в качестве доказательства он указывает на то, как первоначальный (в состоянии «до») «невывраженный, блеклый коричнево-красный цвет» солнечного диска на фреске, где Бог отделяет свет от тьмы, теперь (в состоянии «после») выглядит «ярко, как печь для обжига, с отчетливым желтым свечением, темным красноватым ядром и едва уловимыми зеленоватыми радиальными лучами». У меня не было бы оснований сомневаться в том, что благодаря реконструкции Колалуччи действительно стал ближе к Микеланджело, живописцу и человеку, если бы этот живописец был в первую очередь колористом, а этот человек стремился к точной передаче внешнего облика предметов, — иначе говоря, если бы Микеланджело был импрессионистом или речь шла о реставрации работы Моне. Из описания последовательности знаменитых изображений на центральном своде, которое приводит Колалуччи, становится ясно, насколько мало внимания он обратил на «Микеланджело, живописца и человека». «Микеланджело, — утверждает реставратор, — написал сцены на потолке Сикстинской капеллы в обратном порядке, то есть начал со „Всемирного потопа“ и закончил первым днем Творения». Но дело в том, что Микеланджело не начинал свою роспись со «Всемирного потоп», а последовательность им не заканчивается. Он начал — и последовательность из девяти сцен завершается именно им — с «Опьянения Ноя». «Всемирный потоп» — второй по очереди создания и восьмой по счету в грандиозной истории, началом которой служит сцена Творения. Этот пример демонстрирует, до какой степени маньеристом был Микеланджело в то время, когда он начал свой колоссальный труд. Вырывая работу из реального контекста, Колалуччи затрудняет понимание стилистической эволюции художника, равно как и всего его композиционного замысла: ведь Микеланджело решил, какая фреска

будет завершающей, не написав ни одного эпизода, то есть до того, как принялся за работу.

Фраза Колалуччи меня обезоружила: девять с половиной лет, мазок за мазком, — и главный реставратор не знает точно, чем начинается и чем заканчивается роспись! По-моему, тот, кто путает порядок, может перепутать всё что угодно, каким бы убедительным ни выглядел теперь солнечный диск. И я ощутил потерю и даже трагедию в этой жертве неверно истолкованному идеалу объективности. Причина непонимания кроется в самонадеянной уверенности в том, что объективность — это всего лишь вопрос работы мазок за мазком, сантиметр за сантиметром. Но на самом деле сторонники этого подхода становятся заложниками нового представления о Микеланджело как о совсем другом живописце, чем мы небезосновательно считали прежде. Известно знаменитое редукционистское утверждение Мориса Дени, живописца, входившего в группу «Наби», согласно которому «до того как стать боевым конем, обнаженной женщиной или какой-нибудь историей, картина является чистой поверхностью, покрытой красками в определенной последовательности». Мне кажется, что это высказывание очень точно описывает отношение Колалуччи к фреске, которую он якобы спас от «грязной вуали, которая ее душила». Назад к пятнам краски! — а смысл пусть позаботится о себе сам.

Здесь я хочу сделать паузу и немного поразмыслить над тем фактом, что «чистых поверхностей» на потолке Сикстинской капеллы нет. Опорой для ее архитектурного проекта послужило описание храма Соломона, содержащееся в Первой книге Царств: при ее строительстве были использованы его основные пропорции, в которые были внесены незначительные изменения. По своим параметрам капелла в два раза выше и в три — шире храма, созданного по модели шатра, чрезвычайно взыскательным архитектором которого был сам Господь Бог, — ведь шатер, о котором идет речь, должен был стать Его жилищем. Это была метафора палатки, к форме которой, на мой взгляд, отсылают



сложные изгибы сводов гробницы Сикста IV. Ее конструкция воспроизводит геометрию балдахина. Изначально потолок капеллы был выкрашен в небесно-голубой цвет и украшен россыпью золотых звезд, что, надо думать, вызывало чувство, обычно испытываемое нами при взгляде вверх — и поэтому кажущееся здесь весьма уместным, — когда открывается то, что Кант назвал «звездным небом над головой». Папа Юлий II пожелал придать капелле более «современный» вид, что, как мы знаем, натолкнуло Микеланджело на мысль использовать изгибы свода с максимальной выгодой для себя, придав своим образам за их счет дополнительную экспрессию. Имитацию открытого неба он заменил декоративной росписью, представляющей собой иллюзорное изображение архитектурного сооружения, поддерживаемого колоннами-обманками. Ведь невозможно, как-никак, повесить картины на *небо*! Он нашел свой способ украсить искривленные пространства изображениями.

Но в какой мере искривления живописной поверхности влияют на сами изображения? Морис Дени, всю жизнь использовавший для живописи обычный холст, не стал бы задаваться таким вопросом. Ведь поскольку холсты на подрамниках, которые можно было приобрести в художественных лавках Парижа, естественно, были плоскими, их поверхность оставалась нейтральной по отношению к изображению, не оказывая на него ровно никакого воздействия. Восприятие изображений может меняться, если они нанесены на искривленную, а не ровную поверхность. Последняя же при любых обстоятельствах остается одинаковой. Совсем не так обстоит дело, в чем нам еще предстоит убедиться, с изогнутыми поверхностями, — и Микеланджело пришлось потратить немало времени, прежде чем он смог в полной мере использовать те возможности, которые открылись перед ним благодаря искривлению картинной плоскости. Факт их умелого использования занял далеко не последнее место в списке достижений Микеланджело, высоко оцененных его современниками.

Посмотрим на фигуру Ионы, которая, хотя она и не относится к истории, изображенной на центральной части потолка, создана в стиле последних фресок, написанных Микеланджело, — и, соответственно, первых, если следовать самому повествованию. Она помещена непосредственно над «Страшным Судом», в пространстве между двумя сводами, на вогнутой поверхности усеченного треугольника со слегка закругленными углами. Если мы подумаем об этом пространстве с абстрактной точки зрения, его можно представить как фигурное полотно в трех измерениях, чем-то напоминающее некоторые работы Эллсворта Келли. Микеланджело в этой треугольной нише ухитряется показать пророка в позе энергично откинувшегося назад человека, — и некоторых из помощников Микеланджело (в частности, Кондиви) поразило то, что изображение «торса, который отклоняется вглубь, находится на более близкой для глаза части потолка, в то время как ноги, выступающие вперед, изображены на более удаленной части. Эта колоссальная работа показывает, насколько сведущ этот человек в рисовании линий в определенном ракурсе и перспективе». Действительно, здесь представлено существенное противоречие между материальной основой и живописной иллюзией, позволившее Вазари рассматривать фреску с Ионой как «вершину и сумму» великого свода. Можно ли сказать, что Иона пытается вырваться из сковывающей его материальности потолка — подобно тому как скованные рабы пытаются высвободиться из камня — для того, чтобы в результате ожить? не думаю, что, нанося мазок за мазком, можно ответить на этот вопрос. На мой взгляд, на него можно ответить только на основании интерпретации — процедуры, представляющей собой важнейшую часть позитивной художественной критики. И я намерен доказать, что на него следует ответить отрицательно.

По ходу дела я обратил внимание на тот факт, что цвет в описании Кондиви не играет никакой роли. Я хочу подчеркнуть, что владение приемами передачи ракурса и перспективы является

первостепенным навыком, необходимым главным образом в рисунке, который может быть усилен при помощи наложения эффекта кьяроскуро, «искусства соотношения тени и света», применимого также и в живописи: здесь он достигается посредством добавления черного к имеющемуся оттенку, что отнюдь не воздействует на изменение свойства цвета как такового, но лишь его интенсивности, то есть ведет к его затемнению (или же осветлению). Во-вторых, Кондиви был скульптором, а Вазари — архитектором, и оба прекрасно разбирались в тонкостях декоративного оформления трехмерного пространства, чутко реагируя на любое изменение его истинных пропорций: с пола-то это хотя бы будет заметно? Фраза Мориса Дени кратко излагает модернистскую позицию, начало которой положил Мане, чьи картины Золя назвал «совокупностью искусно и точно нанесенных пятен». В свою очередь Моне в том самом 1890 году, когда произнес свою знаменитую фразу Дени, сказал примерно то же самое, дав своей американской ученице Лилле Кэбот Перри такой совет: «Когда вы выходите из дома, чтобы порисовать, постарайтесь забыть, что за предмет находится перед вами: дерево, дом, поле или что-то еще. Просто подумайте: вот маленький голубой квадрат, вот розовый прямоугольник, а вот мазок желтого, — и пишите всё это так, как оно выглядит, того же цвета и той же формы, пока собственная работа не начнет производить на вас такое же впечатление, какое вы получаете, глядя на расположенный перед вами мотив». Золя же к своей формуле добавил: «Если отойти на несколько шагов назад, то пятна делают картину поразительно объемной». Но перед глазами Микеланджело не было ничего, а взаимодействие поверхности и изображения в его росписи представляется настолько изощренным и сложным, что мы едва ли можем вообразить этого художника следующим советам Дени и пишущим библейского пророка так, как Лилла Перри писала бы свои дома и деревья. Наперекор Дени, эта фреска представляет собой, во-первых, Иону и только во-вторых — пятна и мазки.

Задаться вопросом о значении изображения необходимо до того, как вспоминать о цветовом пигменте.

Я обратил внимание на Иону в основном потому, что энергия, выражаемая его фигурой, делает его лучшим кандидатом на роль представителя многочисленной популяции изображенных на потолке персонажей, стремящихся вырваться из тьмы. Протобарочная фигура пророка действительно передает страдание — и это естественно, ведь Иона изображен в тот момент, когда его изрыгает из себя весьма декоративная рыба, так что он буквально выходит на свет из тьмы «чрева чудовища». После реставрации этот свет очень похож на бледный отсвет зари; кроме того, он чем-то напоминает тот свет, в котором Иисус поднимается из тьмы гробницы на фреске Пьеро «Воскресение Христа». Параллель с Воскресением Христа Микеланджело ввел намеренно и как раз ради нее отдал изображению Ионы столь важное место в своей росписи. Мне кажется, что если бы Иона-Иисус входил в следующую — метафизическую — тьму, необходимую для неоплатонического прочтения, это не слишком-то соответствовало бы смыслу Воскресения. Но если это всё же верно для Ионы, то это тем более верно для других потолочных фигур, в том числе и для тех, которые не предпринимают вообще никаких усилий. Например, для Захарии, расположенного на другой стороне оси, рассекающей потолок вдоль, и показанного в профиль: он читает книгу, в которую через его плечо заглядывают еще и два ангела. Необходимо уделить особое внимание композиционному каркасу, в который вписаны все изображенные фигуры и сцены. Потолок разделен на отдельные секции живописными имитациями тяжелых картинных рам, как если бы весь свод был чем-то вроде картинной галереи, в которых представлены относительно независимые — мало, но все-таки связанные друг с другом — эпизоды. Полная темнота здесь кажется не очень уместной: куда естественнее она была бы в «Страшном суде», где нет разделений, но есть толпа фигур, движимых божественным

ветром и запечатленных в позах экстаза и агонии, ликования и отчаяния, и где свет и тьма могли бы означать спасение и проклятие. Роспись предполагает единообразное освещение, которое способствует созданию иллюзии картинной галереи над головой и позволяет Микеланджело использовать тьму и свет *внутри* «картин» так, как это требуется для изображения отдельных историй, запечатленных на каждой из этих фресок (без жесткой необходимости, кроме прочего, объединения разрозненных эпизодов посредством придания им общего чувства, которое достигалось бы за счет исходной «дореставрационной» темноты). У каждой из изображенных сцен свое собственное «внутреннее» пространство. Общее же пространство объединяет сами «картины», а не изображенные в них сюжеты. Создается ощущение, что небольшая доза интерпретации могла бы придать Колалуччи больше уверенности в том, что он может действовать совершенно безнаказанно. Мое рассуждение в пользу того, что нельзя было очищать фреску от темноты, рушится именно при столкновении с аргументом, основанном на значении. Поняв это, Колалуччи мог, не внося изменений в свои действия, оправдать сделанное с бóльшим успехом, чем тот, что был достигнут — если он, конечно, был достигнут — посредством самих его действий. На деле критики были настроены не менее позитивистски, чем реставраторы. Они тоже отнесли к потолку как к физическому объекту. Но произведение искусства — это воплощенный смысл, неразрывно связанный с материальным объектом, наподобие того как человеческая душа привязана к телу. Создав свое произведение, Микеланджело создал целый мир, и нужно постараться войти в этот мир для того, чтобы разобраться, какие части физического объекта обладают значением. У дыры в крыше есть история, но нет смысла, — смысл принадлежит произведению.

Сегодня потолок выглядит как декоративно оформленное пространство, цветовая гамма которого достаточно хорошо согласуется со всем тем, что можно увидеть в Ватикане, в комнатах

и коридорах, окружающих потрясающую капеллу и декорированных примерно в то же время, что и она. Мне кажется, что современники Микеланджело не обращали внимания на цвет по той причине, что он был именно таким, какой все и ожидали увидеть в «современном» пространстве. Действительно, если бы потолок изначально выглядел так, как он выглядел до недавней реставрации — и каким многие из нас его помнят, — это как раз *было бы* замечено современниками. Он был бы ими воспринят как слегка раскрашенный, но в целом монохромный рисунок. Я же предполагаю, что только потому, что цвет росписи соответствовал самому современному (на 1508 год) слову в оформлении интерьера, никто и не обратил на него особенного внимания. То, что видели, согласно свидетельствам Кондиви и Вазари, современники Микеланджело, — это впечатляющий рисунок, который служил воплощением антиномии между двумя качествами картины. Первое из них — физическое, заключающееся главным образом в том, что имел в виду Дени, когда говорил о цветах, собранных на поверхности; второе — изобразительное и ошеломительное; а затем — сочетание этих качеств, как на великолепной фреске, изображающей Иону. Зрители — или те, для кого работал Микеланджело, — возможно, были гораздо более заинтересованы в виртуозной передаче пространственных ракурсов, наподобие тех, какие мы видим в фигуре Ионы, чем в цветовой насыщенности. Для меня вопрос состоял в том, какую роль играл цвет в их восприятии капеллы, и я условно заключаю: никакого. С этой точки зрения не было бы особой потери, если бы роспись потолка действительно была монохромной, — лишь современники Микеланджело, ожидавшие увидеть нечто более декоративное, были бы несколько сбиты с толку. В 1786 году Гёте, пораженный этим великим произведением, написал: «Если бы только существовал способ навечно запечатлеть подобную картину в душе! Но, по крайней мере, я привезу с собой все гравюры и рисунки с нее, которые смогу найти». В 1786 году не было возможностей

воспроизводства цветных изображений, но, на мой взгляд, графические репродукции — неизбежно монохромные, будь то гравюра в черном цвете или рисунки сепией и сангиной, — предоставили бы Гёте практически всё, чего он ждал и в чем нуждался (еще до того, как Гёте был поражен «грандиозным видением» Микеланджело, в капелле прошли целых три реставрации). Когда Микеланджело нанимали на эту работу, он отказывался, оправдывая свое нежелание браться за нее тем, что на самом деле он не живописец, — и я думаю, что он действительно так считал. Вот как Вазари — большой почитатель Микеланджело — описывает эту работу в его жизнеописании: «Ныне же пусть поражается всякий, сумевший разглядеть в нем мастерство в фигурах, совершенство ракурсов, поразительнейшую округлость контуров, обладающих грацией и стройностью и проведенных с той прекрасной соразмерностью, какую мы видим в прекрасных обнаженных телах, которые, дабы показать крайние возможности и совершенство искусства, он писал в разных возрастах, различными по выражению и по формам как лиц, так и очертаний тел и членам которых он придавал и особую стройность, и особую полноту, как это заметно в их разнообразных красивейших позах».

В обширном комментарии Вазари нет упоминания о прекрасном использовании цвета, хотя, по его словам из описания первой сивиллы, Микеланджело стремился показать, «что время охладило уже ее кровь», а это могло требовать (но могло и не требовать) цвета. Таким образом, чтобы запомнить то, чем восхищался Гёте, вполне было достаточно качественно выполненных гравюр, которые продавались в калькографической лавке. Это изумительно подтверждает любопытное замечание Декарта о том, что, когда дело касается объективного изображения, гравюры могут изображать «леса, города, людей и даже битвы и шторма» без помощи цвета, по поводу объективной реальности которого он, как и большинство философов XVII века, имел большие сомнения. По мнению Вероники Фоти, «Королевская академия художеств,

основанная немногим менее двух десятилетий спустя после смерти Декарта, оставалась совершенно картезианской в своем убеждении, что в живописи цвет, как сугубо чувственный элемент, должен быть подчинен рациональным ограничениям». Я думаю, здесь имеется в виду перспектива и композиция, иными словами — геометрия пространства. не уверен, входит ли в этот список ракурс, поскольку он находится в непосредственной зависимости от человеческого глаза.

И всё же после реставрации потолок действительно стал ярче; особенно это касается сложной имитации архитектурных элементов, обрамляющих различные изображения, являющиеся (по причинам, к которым обращусь чуть позже) изображениями изображений. Я имею в виду, что они вдвойне иллюзорны: перед нами одновременно иллюзии в картинах и иллюзии самих картин. В каком-то смысле это напоминает полотна с изображениями коллекций полотен — тот жанр, который будет востребован коллекционерами в следующем столетии после Микеланджело. Может показаться странным, что для создания подобной иллюзии была выбрана поверхность, *располагающаяся на потолке!* Но Микеланджело был самым дальновидным среди архитекторов-маньеристов. Например, в библиотеке Лауренциана он перенес волюту с потолка на пол и превратил ее, увеличив до гигантских размеров, в нечто наподобие контрфорса. Так отчего же не поработать с потолком так же, как со стеной? Реставрация проясняет тот факт, что роспись — это изображение изображений, и она придает определенную ясность устройству всей обрамляющей конструкции.

Была ли причина в этом или в общей политической атмосфере, которой мы дышали в девяностых годах, но я заметил некоторые детали, которым никогда не придавал значения до того, как меня уговорили вновь войти в капеллу и своими глазами увидеть то, что было сделано. Когда я рассматривал все девять фресок, от «Сотворения мира» до «Опьянения Ноя», складывающиеся



в сюжет на потолке, меня поразило тот факт, что центральное изображение — центральное для истории, если разделить ее пополам и соотнести с продольным центром самой капеллы, — это «Сотворение Евы». Сегодня это совпадает с феминистской точкой зрения, в соответствии с которой создание женщины должно рассматриваться как поворотное событие этой великой истории. Бог отделил свет от тьмы, создал небеса, отделил сушу от вод и сотворил человека (мужчину) из горсти праха. Это четыре сюжета, а затем — пока Адам спит — Бог единственным жестом своей руки создает из небытия женщину. Это пятый сюжет. Затем следует «Грехопадение» и «Изгнание из Рая», «Жертвоприношение Ноя», «Всемирный потоп» и, наконец, «Опьянение Ноя», лежащего — к ужасу трех его сыновей — прямо на полу. Меня поразило то, что Бог, присутствующий на каждой из первых пяти фресок, после сотворения женщины исчезает: его нет ни на одном из последующих изображений! Как будто произошел окончательный перелом в порядке вещей. Как только появляется женщина, начинается история. До этого существовала лишь космология, управляемая чем-то вроде антропного принципа. А после — секс, познание нравственности, благочестие, потоп, опьянение. Если бы история закончилась «Всемирным потопом», то он, будучи сценой, изображающей тотальное разрушение, точно соответствовал бы «Сотворению мира», но это было бы бессмысленно: получалось бы всего лишь действие, уравновешенное его собственной отменой. В каком-то смысле важно, чтобы история закончилась «Опьянением Ноя». Эта фреска подтверждает бесплодность потопов как способа начать всё сначала. Необходим новый вид вмешательства, учитывающий человеческий фактор. Это, я думаю, важно понять, если мы вообще хотим понять представленную Микеланджело историю, — поэтому меня и встревожило то, что Колалуччи перепутал порядок фресок.

Должен признаться, что я нигде не встречал рассуждения о сотворении женщины как о величайшем кульминационном

событии, отделяющем период космологии от периода истории, — судя по всему, это связано с тем, что прежде ученые иначе интерпретировали девять фресок. А именно — как трехчастную композицию, состоящую из отдельных триптихов: центрального, на котором изображено сотворение человека и грехопадение человечества; правого — с тремя сценами сотворения мира; и левого — с тремя сценами появления «нового избранного человека, Ноя», если цитировать Ховарда Хиббарда. Да, Бог действительно «избрал» Ноя, — ведь Адама он не избрал, а создал, — и сделал он это потому, что, хотя, как сказано в Библии, «и увидел Господь, что велико развращение человеков на земле, и что все мысли и помышления сердца их были зло во всякое время» (Быт. 6: 5), Ной «обрел благодать пред очами Господа» (Быт. 6: 8), потому что он был «человек праведный и непорочный в роде своем и ходил пред Богом» (Быт. 6: 9). Всех остальных Бог утопил, посчитав топорной работой. Как же понимать то, что сюжет заканчивается изображением голого, мертвецки пьяного Ноя, валяющегося у винной бочки? Само по себе пьянство не считалось грехом, но из-за него Ной обнажился, а следовательно — подверг соблазну других: для сыновей увидеть отца нагим означало оказаться в опасности, и они отреагировали на нее тем, что подошли к нему задом и прикрыли его наготу. Нагота, конечно же, означает не что иное, как выставление напоказ гениталий — действие, которое, будучи неверно понятым, может произвести эффект взорвавшейся бомбы даже сегодня. В связи с чем интересен вопрос: изменится ли это? — ведь мужская фронтальная нагота становится все более распространенной на сцене и экране. Это, безусловно, затруднит понимание того разрушительного значения, которое данный инцидент имеет в тексте Бытия, поскольку Хам, который видит — пусть даже и случайно — пенис своего отца, знает, что должен заплатить ужасную цену; двое других сыновей пятятся задом в присутствии обнаженного отца, отводят глаза и приносят плащ Ноя, чтобы прикрыть не его наготу, но знак и реальность

его силы: «Сим же и Иафет взяли одежду и, положив ее на плечи свои, пошли задом и покрыли наготу отца своего; лица их были обращены назад, и они не видали наготы отца своего» (Быт. 9: 23). К счастью для них, Ной проклял Хама: «раб рабов будет он у братьев своих» (Быт. 9: 25). Вид наготы Ноя приносит в мир неравноправие, из чего и проистекают все политические превратности человеческой жизни. Впрочем, каким бы ни было значение этой фрески, нечто очень важное оказалось бы утраченным, если бы история заканчивалась Всемирным потопом.

Возможно, пьяный и обнаженный Ной должен навести нас на мысль о неискоренимой людской слабости: единственный человек, которого Бог посчитал достойным спасения, в результате оказывается обычным пьяницей. Катастрофа — если после нее, конечно, остаются выжившие — недостаточно радикальный способ решения проблемы человеческой испорченности, и только чудо избавления от греха поможет преодолеть несовершенство нашего существа. Итак, сюжет начинается с акта Творения и заканчивается констатацией необходимости поиска иного пути вмешательства в человеческую историю: сам Бог, приняв физический облик человека, должен переродиться через страдание. И всё же здесь есть и Ева — ровно на полпути между Творением и разоблачением безнадежности человеческого состояния посредством демонстрации людской слабости. Ее изображение, безусловно, не было бы расположено ровно в центре, если бы до него было четыре сцены и только три — после, как это следует из описания Колалуччи. Последний эпизод должен повлечь за собой нечто столь же судьбоносное, как и сотворение мира, — и таким станет принесение Богом в жертву собственного Сына как единственный способ спасения запятнанного человечества от вечных мук.

Мейер Шапиро писал, что средневековые читатели видели в слове «Аве», которое произносит Ангел Благовещения, имя Евы, написанное справа налево, как если бы Мария совершила

действие, обратное действию ее сестры. Так что Мария и Ева — это две стороны одной и той же моральной сущности. Мария полностью переворачивает историю, которая началась с сотворения женщины и на протяжении которой человеческая природа оставалась неизменной: благодаря ей эта история восходит на новый, дотоле невообразимый уровень. Хиббард пишет: «„Сотворение Евы“ имеет определяющее значение для всей фрески». Есть еще одно обстоятельство. Если «Сотворение Евы» является центральным эпизодом, это делает крайние эпизоды особенно яркими. Первый из них — «Отделение света от тьмы» — и центральный, с изображением Евы, делают выбор сюжета опьянения Ноя для последней сцены почти необъяснимым, если только не посчитать, что Ной и Иисус представляют собой одно целое — в том же смысле, в каком совпадают Ева и Мария. Ной олицетворяет грешный человеческий род. Так что его образ указывает в будущее, которое полностью выходит за границы сюжета росписи, и он же напоминает нам, что должно быть какое-то объяснение тому, почему центральные фрески окружены изображениями (семи) пророков и (пяти) сивилл, чьим отличительным признаком служит умение предсказывать будущее. И наконец, центральное положение фрески с Евой позволяет последним четырем сценам образовать определенное единство, в котором нагота Ноя связана с постижением наготы через стыд в «Грехопадении и изгнании из Рая» — первой фреске после «Сотворения Евы».

Именно здесь реставратору с его объективной нейтральностью нечего сказать, но он не может претендовать и на то, чтобы «стать ближе к живописцу и человеку». Живописец и человек, написав свою фреску, рассказал нам некую историю, и мы должны прочесть ее для того, чтобы понять, почему он расписал потолок именно так. Или: мы должны найти способ проникнуть в его сознание через проекцию интерпретативных гипотез относительно смысла его работы, поскольку живописец никогда не обнаружил свою программу. И если одна из этих гипотез верна, это

должно быть удостоверено, с одной стороны, художественной критикой, а с другой — историей искусства. Учитывая мою основную задачу, не так важно, что именно из этого получится. Важно то, что не существует прочтения без интерпретации, хотя можно, будучи реставратором, просто позволить своим глазам пассивно регистрировать живописные мазки и постигать огненное солнце и серебристую луну. Но едва ли в этом содержится суть Микеланджело, «живописца и человека».

Святой Августин утверждал, приводя весьма любопытные доказательства, что в Раю не существует полового влечения. Он считал, что Адам полностью контролировал свое тело, включая гениталии, и что ему не нужно было испытывать половое возбуждение для того, чтобы семя попало в лоно его спутницы. В Раю не могло быть сексуального искушения, так что змию пришлось искать другой ключ к слабости Евы. Вместе со знанием, порожденным запретным плодом, в человеческий разум вошла страсть, и она заставила нас делать то, от чего отговаривает разум. Человеческая история — история, в которой нет Бога, — это история страстей. Пенис — их символ, непокорная часть тела, которую мы контролируем очень плохо. Узреть наготу Ноя значит удостовериться в его человеческой слабости. Именно это заставило устыдиться Адама и Еву. Историк искусства Фредерик Харт пишет о «тотальной и откровенной женской и мужской наготе», запечатленной на потолке Микеланджело, «беспрецедентной и не имеющей аналогов в последующей истории христианских визуальных сюжетов, а значит, провозглашающей главную цель орудий *воспроизводства*, при помощи которых осуществляется воля Создателя». Я этого не вижу — особенно, опять-таки, если взять в расчет значение оголения гениталий Ноя и те последствия, которые имел этот сюжет для истории. Я не вижу в этом эпизоде связи с Божественными намерениями, скорее уж он связан с их нарушением, заставившим Бога изменить способ обхождения с пагубными пороками Своих созданий. Если бы Харт

был прав, в пространствах, обрамляющих основной сюжет, было бы столько же *ignudie* (итал. обнаженных) фигур женского пола, сколько и мужского: двадцать две.

Но там нет ни одной обнаженной женщины.

Как же рассматривать этот венок из «юношей в цвету»?

В качестве рабочей гипотезы я предлагаю представить, что он символизирует более высокую, нежели физическая, форму любви, воплощенную на фресках. Полагаю, утверждение о том, что гомосексуальная любовь имеет глубокие связи с любовью христианской, не будет воспринято положительно; правда, то, что мы называем *платонической любовью* между двумя мужчинами, не имеет ничего общего с воспроизведением потомства и, таким образом, позволяет любви перейти на более высокий нравственный уровень. Согласно античному представлению о дружбе, подробно описанному Аристотелем, это чувство могло зародиться только между существами одного пола, и мы должны помнить — хотя это почти не имеет отношения к гомосексуальной (то есть оргиастической) связи в нашем сегодняшнем понимании, — что гуманисты эпохи Возрождения, причастные флорентийской культуре, были абсолютными платониками и что потолок был расписан именно для них. Это история о расцвете сексуальной страсти, раскрывающая ее трансцендентность и прославляющая ту самую любовь, которую, по всей вероятности, Иисус испытывал к человечеству и в которой, опять же, вопросы, касающиеся воспроизведения потомства, не имели никакого значения. Так что платонизм все-таки стал частью истолкования, однако он никак не связан с тем, что оказалось просто сажей — грубой материей, которую спутали со смыслом.

Будучи философом, я лелею аргумент, который мог бы продемонстрировать, что сознание нельзя свести к мозгу, а потолок Сикстинской капеллы — к мазкам, и что элиминативисты заблуждаются не меньше, чем Колалуччи. Было бы замечательно, если бы к самой аналогии отнеслись благосклонно, — даже если мы пока не знаем, как продолжить рассуждение.

## Глава третья

# Тело в философии и в искусстве

... Жизнь без ощущения телесного органа есть лишь осознание своего существования, а не ощущение здоровья или нездоровья, то есть стимулирования или торможения жизненных сил; ибо душа сама по себе есть целиком жизнь (сам принцип жизни) и препятствия или стимулы надо искать вне ее и тем не менее в самом человеке, стало быть в связи с телом\*.

Иммануил Кант. Критика способности суждения

Дважды со мной случалось так, что философское сочинение, которое я писал о теле, приобретало совсем иное значение, нежели то, к которому я стремился изначально. В обоих случаях результат получился немного комичным. Так, в 1960-х годах я увлекался философией движения и стремился выявить различия между двумя видами действий: теми, которые мы совершаем посредством других действий, в итоге приводящих к осуществлению первых, и теми, которые мы совершаем напрямую, без опосредования. Включить свет при помощи выключателя или придать бильярдному шару движение, ударив по нему кием, — примеры действий первого типа. Движение пальцами

\* Кант И. Критика способности суждения [1790] / пер. Н. Соколова // Кант И. Соч.: в 6 т. Т. 5. М.: Мысль, 1966. С. 289.

или моргание — примеры действий второго типа. Последние я называю базовыми действиями; всех нас природа наделила определенным набором базовых действий, при помощи которых мы делаем эти и многие другие вещи. Одни люди ограничены в действиях: известно, что некоторые не могут двигать пальцами; другие, наоборот, одарены редкими способностями — например, если взять заурядный пример, умеют шевелить ушами. Эти отличия в каком-то смысле соответствуют нарушениям когнитивных функций, например отсутствию способности видеть, и когнитивной одаренности, например ясновидению, которое позволяет некоторым людям узнавать о чем-то непосредственно (если спросить у них, откуда они это знают, они ответят, что просто знают и всё). Я систематически разрабатывал эти параллельные примеры и в 1973 году опубликовал результаты своих исследований в книге «Аналитическая философия действия». Здесь я не предлагаю обсуждать изложенные в ней идеи, но хочу лишь сказать, что, объявив в конце 1960-х годов набор на курс философии действия в Колумбийском университете, я поразился толпам студентов, которые пришли на его открытие. Я не мог понять, почему их так много, пока не догадался, что они решили, будто в рамках курса будет обсуждаться философия политической деятельности. Для университетов это были революционные времена, и меня сочли философом, который решил говорить о том, что ближе всего студенческим сердцам. Никогда прежде я не видел столько скучающих и разочарованных лиц, как в тот раз, когда объяснил своим слушателям, что меня интересуют такие простые действия, как поднятие бровей или рост температуры тела. Дистанция между этими действиями и, допустим, низвержением капитализма или военно-промышленного комплекса казалась тем, кто жаждал изменить мир, слишком большой для того, чтобы они могли набраться терпения и углубиться в изучение различий, которые, напротив, увлекали меня. Недавно один философ, который в те времена был студентом,



вспомнил, как я стоял перед доской, покрытой схемами логических структур.

Нечто подобное случилось вновь, когда я опубликовал сборник эссе под названием «Проблема тела и тела» («The Body / Body Problem»). Его название косвенно отсылает к избитой, но так и не разрешенной философской проблеме разума (или души) и тела, свои взгляды на которую я уже не раз представлял в 1980-х годах академической аудитории в Колумбийском университете. Но в 1999 году, когда эта книга была опубликована, тело стало очень популярной темой культурных дебатов благодаря буму гендерных и квир-исследований, феминистских теорий, не говоря уж о широком обсуждении вопросов неприкосновенности личной жизни и, в частности, права женщин на аборт, — благодаря тем течениям, которые только намечались, когда я читал свои лекции. Внезапно в моей книге увидели актуальность, к которой я отнюдь не стремился, тем более что к тому времени успел приобрести определенную репутацию как автор, пишущий об искусстве. Так, меня пригласили в качестве главного докладчика на XXVIII Ежегодную конференцию Австрийской ассоциации американских исследований, которая проводилась в Университете Клагенfurта; темой конференции были «телесные лейтмотивы в современной американской культуре». В списке сведений, подтверждающих мою осведомленность в данной области, организаторы конференции сочли необходимым привести не только упоминание о моей книге «Проблема тела и тела», но и тот факт, что я опубликовал солидную работу о Роберте Мэпплторпе. Меня весьма позабавила мысль о том, как пожилой джентльмен, чье тело не несет на себе следов особой любви к атлетизму, марафонскому бегу или даже простым диетам, приезжает в Клагенfurт, чтобы рассказать серьезным исследователям о проблемах телесного порядка, с которыми сталкиваются американцы в конце XX века. Из милосердия к участникам и аудитории конференции я отказался.

Но этим дело не кончилось: меня начали приглашать к участию в различных арт-программах, и хотя интерес художников к телу имел совсем иные источники, нежели интерес к нему философов моего поколения, различие было совсем не таким непреодолимым, как то, что разводит, скажем, революционеров и колониалистов. Очевидно, что гендерные вопросы, которые стали объектом активной рефлексии для современных художников, будь то Мэтью Барни или, до него, Джуди Чикаго, никак не затрагивались в моих размышлениях о «проблеме тела и тела». И столь же очевидно, что за эти вопросы взялись философы следующего поколения, особенно те из них, на чье мировоззрение оказал значительное воздействие феминизм. В этом смысле они оказались гораздо ближе к современным художникам, чем к тем мыслителям, к которым в своей книге «Проблема тела и тела» обращался я. Предложенный мною анализ представлял собой попытку уменьшить разрыв между телом и телом, то есть между телом с философской точки зрения и телом в представлении художников. Возможно, философии просто пришло время заняться проблемами, которые так сильно заинтересовали усердных студентов Клагенфурта, что они решили посвятить их рассмотрению свою летнюю школу. Так или иначе, я согласился принять некоторые из приглашений, решил проверить, смогу ли я сказать что-то такое, что поможет всем нам, как художникам, так и философам, яснее осмыслить наше воплощенное состояние. Результатом этого решения и стал настоящий текст.

Начну с того, что, на мой взгляд, наше воплощенное состояние сыграло важнейшую роль в западной художественной традиции. Ведь одной из главных задач искусства долгое время было изображение таинства, лежащего в основе христианства, — таинства воплощения, согласно которому Бог в величайшем акте любви и прощения решил обрести человеческую плоть и родиться в обличье младенца, которому было суждено пройти

через тяжкие муки плоти, дабы смыть с человечества клеймо первородного греха. Художники призваны были придать этой возвышенной идее правдоподобную наглядность. Выдающийся британский критик Роджер Фрай когда-то написал в статье «„Мадонна с Младенцем“ Андреа Мантеньи» на страницах журнала *Burlington Magazine*: «Сморщенное лицо новорожденного младенца, его мятая, словно изжеванная плоть <...> демонстрируют всю тяжесть, всё унижение, всё убожество „воплощения“». Младенцы — довольно неряшливые существа, и нужно отдать должное Мантенье, на картине которого младенец Иисус действительно демонстрирует кое-что из того, с чем сталкиваются матери и отцы, когда им приходится иметь дело с тем живым средоточием импульсов и потребностей, которое представляет собой новорожденный. Даже Бог, решив, что ему необходимо воплотиться в человека, должен начать жизнь столь же беспомощным, как и все мы: растерянным, голодным, мокрым, грязным, мучимым коликами, орущим, пускающим слюни и пузыри — и нуждающимся в пище, смене белья, мытье и помощи при отрыжке. Изображение голого младенца Иисуса с легко узнаваемыми половыми признаками, которое проанализировал в книге «Сексуальность Христа» историк искусства Лео Стейнберг, — такой же стандарт в западном искусстве, как и изображение распятого и истекающего кровью Христа на пике предсмертной агонии. По причинам, глубоко укорененным в христианской мысли, это должна была быть именно мученическая смерть, — Иисус не мог просто умереть во сне, с улыбкой на устах, окруженный учениками (как, например, Будда), — но ведь и для того, чтобы, воплотившись, явиться в этот мир, Богу потребовалось пройти по родовым путям смертной женщины, а затем еще и протиснуться между ее ногами. Стоны Бога и ребенка неразличимы, хотя разница между ними судьбоносна.

В прошлое Рождество я слушал рождественские гимны в церкви Риверсайд-Чёрч, недалеко от моего дома в Нью-Йорке, и меня поразили слова одного незнакомого мне хора. В его

первом стихе говорится: «Ребенок, зачатый на полу хлева. Его мяукающий первый крик — всё, что Бог может сказать о голоде, жажде и невероятной нужде». А предпоследний стих звучит так: «Человек, умирающий на кресте. Его одинокий крик — всё, что Бог может сказать об ищущей, покрытой рубцами, искупительной любви». Бог, будучи вне времени, не может иметь представление о голоде или боли, и, чтобы познать их, ему необходимо физически воплотиться. Воплощение делает Бога голодным, жаждущим и зависимым, и именно Бог кричит от боли, невообразимой для тех, кто никогда не проходил через такие невыносимые пытки. Однако отличить эти крики от звуков, которые издает любой младенец или обычный человек под пытками, невозможно. Эти почти животные звуки — голос Бога, который изъясняется по-человечески. Я полагаю, что, думая о голосе Бога, мы представляем его бесплотным, приходящим из ниоткуда. Но если мы понимаем воплощение буквально, то мы не можем отделять голос Бога от облеченного в плоть и кровь человека.

Для всех нас жизнь началась одинаково — с полной беспомощности и универсального младенчества. Философ Ричард Воллхайм пишет в своей замечательной книге «Живопись как искусство» о творчестве Виллема де Кунинга:

Ощущения, которые культивирует де Кунинг, во многих отношениях — самые фундаментальные в числе тех, что мы испытываем. Эти ощущения открывают нам доступ во внешний мир и, повторяясь, навсегда привязывают нас к тем элементарным формам удовольствия, к которым мы через них приобщаемся. Они первичны как для накопления знания, так и для формирования желания человека. Картины Де Кунинга насыщены младенческим опытом: сосанием, ощупыванием, кусанием, отрыванием, хватанием, размазыванием, сопением, барахтаньем, агуканьем, качанием, увлажнением.

Есть в этих картинах <...> и еще одно напоминание. Они напоминают нам о том, что вначале весь этот опыт был угрожающим. Заряженный возбуждением, он грозил смести хрупкие барьеры сознания, которые пытались его сдержать, и утопить наше незрелое, неустойчивое Я.

Мир, согласно удивительно наглядной характеристике Воллхайма, впервые познается младенцем как пластичный кусок глины заданной формы — насколько речь тут вообще может идти о какой-либо форме — через его взаимодействие с этим миром. Мы впервые непосредственно соприкасаемся с ним при помощи пальцев, ртов и внутренних органов, и он очень отличается от интегрированной (если использовать в качестве более-менее знакомого примера слово из классической физики) математической системы, включающей в себя соотношения массы, длины и времени. Но в западной философии — в противоположность теологии — младенцы не играли никакой роли. Ранние эмпирики предполагали существование пути от простых ощущений к научным представлениям, — и как чудесно то, что все мы действительно начинаем приблизительно так, как утверждает Воллхайм, а затем, через лет двенадцать, достигаем способности понимать теоретическую механику. Однако, в отличие от усвоения родного языка, обучение классической физике чудесным отнюдь не кажется. Ребенок одной моей студентки родился глухим, и она, будучи философом, вместе со своим мужем мучительно билась над тем, чтобы ее ребенок, лишенный какого-либо доступа к звуковой информации, усвоил язык. Но хорошо известно, что даже на основе минимального притока информации дети способны воспринять и верно усвоить грамматику; действительно, когда я встретился с ее дочерью, которой к тому времени было уже два с половиной года, она смогла спросить меня, хочу ли я попробовать китайский суп с клецками. Авторы, подобные Локку, начинали не с такой глубокой инстинктивности, о которой

говорит Воллхайм, — скорее с так называемых пяти чувств. Но, по моему общему впечатлению, даже если содержание неонатального опыта, представляющее собой бульон из запахов, боли, тепла, противодействий и отдач, по своим физиологическим характеристикам и совпадает с описанием Воллхайма, всё же, возможно, существует врожденная способность к структурированию, которая позволяет нам очень быстро придавать опыту некую стандартную форму, а не просто в нем погрязать. Упоминая же я инстинктивную феноменологию Воллхайма потому, что в его рассуждениях действительно ценным представляется то, что основания наших знаний о внешнем мире предполагают вступление в него через посредство такого тела, какое изображено на полотне Мантеньи и подразумевается де Кунингом.

Как-то раз на факультете когнитивных исследований, когда я говорил об идеях Воллхайма, мне показали поразительный видеоролик. Мужчина, держа на руках младенца десяти минут от роду, открывал и закрывал рот, и младенец, подражая ему, делал то же самое. Мужчина высовывал язык — и младенец повторял его действие. Подражание было настолько точным и естественным, что казалось, будто ребенок и взрослый играют в одну из языковых игр Витгенштейна, только без слов, — как будто, открывая рот, мужчина давал младенцу команду делать то же самое. Если реконструировать логическую структуру, которая связывает людей и их рты, то получится, что новорожденный приходит в этот мир оснащенный впечатляющими мыслительными ресурсами, а также своего рода языком мысли, который позволяет ему, среди прочего, сделать вывод, что он должен показывать язык в тот момент, когда это делают другие.

Этот ролик настолько сильно расходится со словами Воллхайма, что нам следует заключить: философ использует слово «знание» в том же смысле, какой подразумевается в Библии, — например, когда в ней говорится об Адаме, *познавшем* Еву. Его интерпретацию живописи де Кунинга можно назвать хорошей

и даже гениальной, но с психологической точки зрения ее смысл ограничен тем значением, какое имеет страстное познание двумя любовниками тел друг друга или познание младенца, ощупывающего грудь матери. В чем состоит угроза, о которой говорит Воллхайм? Если вчитаться в его работы, то станет ясно, что он заведомо применяет ко всему психоаналитическую трактовку (которая действительно много для него значит), в то время как в описанном ролике мы видим, что младенец десяти минут от роду учится быть таким же человеком, как и все мы, посредством подражания: он усваивает язык жестов.

В отличие от западного искусства и христианской теологии, в европейской философии для младенцев не нашлось места. Философы XVII и XVIII веков писали о человеческом понимании, человеческой природе и человеческом знании, но они писали об этих вещах с точки зрения чистого разума, рассматривая их как наши состояния по умолчанию. Гений христианства заключается в том, что, насколько бы малопонятными ни казались его основные таинства, оно нашло путь — в первую очередь через искусство — для того, чтобы перевести их в категории, доступные пониманию каждого, поскольку они отсылают к хорошо знакомым ситуациям: ведь все когда-то были младенцами и выросли под чьим-то попечением. Я считаю, что древнейший образ в западном искусстве — это изображение матери и ребенка. Где-то в «Улиссе» говорится о «слове, которое знает каждый человек», и многие исследователи творчества Джойса недоумевали, что же он имел в виду. Может быть, гадали ученые, это слово — «любовь»? Мое мнение таково, что слово это должно присутствовать неизменным во всех языках и что речь идет, судя по всему, о слове «ма-ма», состоящем из двух повторяющихся слогов, которые воссоздают сосательное движение губ новорожденного младенца. Со времен Вазари западное искусство трактовалось в триумфальном духе, как покорение внешнего, измеряемого в категориях пространства,

формы и цвета; высшей точкой этого покорения стало открытие законов перспективы и ракурсного сокращения. Но всё это относится к изображению фигур в пейзаже. По-настоящему же поразительная вещь открывается скорее в выражении человеческого существования через внутренние состояния: страдание на кресте, голод младенца Иисуса, а прежде всего — любовь, проявление которой мы видим в том, как Мадонна держит Младенца. Это стало открытием Фра Анджелико, сопоставившего Мадонну с Младенцем с египетскими Исидой и Осирисом, между которыми нет и намека на любовь. Фра Анджелико показывает своих персонажей таким образом, что их изображение можно понять, только приняв во внимание их внутреннее состояние. Внутренние состояния обладают общечеловеческой значимостью, но они не показываются, по причинам глубокой культурной обусловленности, в других художественных традициях: например, их абсолютно точно нельзя обнаружить в античном классическом искусстве, каким бы прекрасным оно ни было, как нельзя и в африканском, каким бы оно ни было мощным. Что поразительно в западном искусстве, так это то, насколько оно представляется нам близким и понятным. Рождество — исключительно домашняя сцена, с младенцем, матерью и отцом (несколько потерявшим связь с реальностью), друзьями и членами семьи, которые восхищаются новорожденным, а некоторые из них приносят подарки. Все мы более или менее представляем, что чувствуют собравшиеся, и в общих чертах понимаем, чем все заняты и почему. А представляем и понимаем мы это потому, что хорошо знакомы с тем, как тело выражает эти вполне тривиальные чувства.

Еще более познавательное сопоставление великого философского труда Рене Декарта — его «Размышлений о первой философии», опубликованных в Париже в 1641 году, — с полотнами того времени, например с изображениями Рождества или со «Святым семейством» (Институт искусств, Детройт) — довольно



простой картиной, написанной земляком Декарта Никола Пуссе-ном в том же 1641 году. На ней изображена Мадонна, играющая с Младенцем и одновременно подогревающая что-то в миске, из которой, судя по всему, собирается его кормить: Иисус в процес-се отлучения от груди. Святой Иосиф показан откинувшимся на подоконник: возможно, он задремал после беспокойной ночи, проведенной без сна из-за криков ребенка. Мы хорошо пони-маем, что думают и чувствуют все изображенные персонажи. И, конечно, ничто в картине не указывает на святость Святого семейства: это вопрос веры. Даже для того, чтобы только начать отдаленно понимать, что значит для них быть святыми, необходи-мо усвоить достаточно сложный метафизический нарратив, начи-нающийся с неповиновения, греха, познания добра и зла. Но хрис-тианские художники стремились к совершенству в передаче человечности членов Святого семейства. Есть разница между знанием о том, что Мадонна и Младенец счастливы и любят друг друга, и тем, что Мадонна безгрешна и была избрана как сосуд Святого Духа. Оба вывода предполагают рассуждения, но первый из них мы делаем каждый день, не задумываясь. Можно сказать, что мы впитываем это с молоком матери. Мы спонтанно отвечаем любовью на взгляд, полный любви. На лице матери, кормящей и нянчащей своего ребенка, отражается столько чувств, что лю-бовь пронизывает их взаимодействие с первых секунд. Я думаю, что именно это Воллхайм и хочет донести до своих читателей. Однажды я прочитал об очень опасном эксперименте: оказыва-ется, если на человека, который кормит ребенка, надета маска, то ребенок отказывается от еды. Подозреваю, что даже если маска — улыбающаяся, результат остается таким же. Как много зависит от того, что младенец непосредственно воспринимает выражение лица матери, на котором запечатлены ее чувства! Сколько лицевых мышц задействовано, чтобы выразить заботу и любовь! Кажется, что ошибиться здесь очень сложно, — хотя мы и можем, с логической точки зрения, ошибаться.

Декарт начинает свое рассуждение с того страха, который мы испытываем перед возможностью ошибиться, перед тем, что мы можем оказаться обманутыми каким-то злым гением, который направляет все свои усилия на то, чтобы заставить нас совершить ошибку. Это похоже на дуэль между человеком и дьяволом. Могу ли я его победить? Как достичь спокойствия духа? Могу ли я в чем-либо быть уверен? Ответ: да. Если я знаю, что всегда ошибаюсь, то я должен быть уверенным в том, что уж по крайней мере, думая так, я не ошибся. Ошибаться может только тот, кто думает, и если кто-то всегда ошибается, значит, он должен думать всё время. Таким образом, человек в принципе не может заблуждаться относительно того, что он занят тем, что думает, насколько бы сильно он ни заблуждался относительно того, о чем он думает. Предположим, и на этот счет я ошибаюсь. Тогда получается, будто я думаю, что я не думаю, — но это значит, что я все-таки думаю! Единственное, что я не могу выбросить из головы, — это мысли. Так что я представляю собой то — я должен быть тем, — что Декарт называет «мыслящей вещью», *res cogitans* по своей природе. Я с легкостью могу думать, что у меня нет тела! И ничего не последует из того, что я подумую, что я должен иметь тело, которым думаю! Я могу отрицать наличие тела — и я могу ошибаться, но не в том смысле, в котором я ошибаюсь, думая, что я не думаю. Так что у меня может быть тело, а может его и не быть. Но я должен быть сознанием, если ошибаюсь. *Sum res cogitans*. Мыслящая вещь логически отлична от тела — таково мнение Декарта. Вот вкратце его аргумент: я не могу отчетливо сомневаться в собственном существовании, поскольку сомнение — это разновидность мысли, а стало быть, поскольку я мыслю, я существую. Но я могу отчетливо сомневаться в том, есть ли у меня тело. Это значит, что я не равен своему телу. Отсюда логически следует, что я могу существовать бестелесно.

Отличное — значит отличаемое: сознание отличаемо от тела и логически от него независимо. Представляется, что для Декарта это было значительной идеей. Это значило, в более традиционном понимании, что душа не зависит от тела, и это можно счесть веским аргументом в пользу того, что душа может пережить отделение от тела, а следовательно — и аргументом в пользу ее бессмертия. Стоит подчеркнуть, что эти известия были не настолько благотворными, как это могло показаться Декарту. Церковь твердо убеждена в том, что тело выживет: Христос пережил смерть во плоти и вознесся к своему Отцу в телесном обличье. Утверждается, что мы вновь соединимся с нашими телами в день Страшного суда. Церковь не интересовал рай порхающих бестелесных духов. Я лишний раз упоминаю об этом, чтобы подчеркнуть, как важно для религии было тело; в исламе (если вспомнить обещания чувственного рая, о котором рассказывают террористам-смертникам) оно действительно занимает центральную позицию, в то время как философия — например, Декарт — может, в сущности, полностью списать его со счетов.

Так что же Декарт списал со счетов? Он понимал тело не так, как его понимаем мы или даже Пуссен, — не по меркам общечеловеческого опыта. Для него тело — машина, нечто вроде статуи с двигающимися частями, посложнее, конечно, чем часы, но всего лишь на несколько уровней. Именно через движение различных частей этой машины Декарт предлагает объяснить, как она выполняет свои основные функции: как осуществляются ходьба, прием пищи, дыхание и т. п. Декарт предпринимает попытку описать тело при помощи этих понятий механики в 1664 году, в «Трактате о человеке». Все функции тела, говорит он в конце этого текста, зависят от естественного расположения наших органов и представляют собой ни больше ни меньше как движение часов (или иного автомата): они «суть результат действия пружин и колес». Всё это абсолютно механизировано и, утверждает он, происходит благодаря «теплоте

огня, постоянно горящего в сердце, по природе несколько не отличающегося от огня, наблюдаемого в неодоушевленных телах». Паровой двигатель был изобретен только в следующем столетии, но ясно, что если бы Декарт знал о нем, то он использовал бы его как модель, показывающую, как действуют наши тела. История мысли о человеческом теле, по сути, была историей таких моделей. В XVII веке доступной моделью были часы. В XVIII и XIX веках ими стали автоматически регулируемые механизмы вроде паровых котлов. В наши дни за основу таких моделей берутся компьютеры. Никто сегодня не может сказать, какие модели для описания телесных процессов принесут с собой будущие технологии. Так что понимание тела, как правило, было метафоричным, и благодаря технологическому прогрессу мы знаем о теле гораздо больше, чем могли знать народы античного мира. Аристотелю пришлось бы многое наверстать, если бы он вернулся на землю: его представления о теле безнадежно устарели.

С другой стороны, бесспорно, что тело, как оно изображается в искусстве, было бы вполне доступным для его понимания. Аристотель с легкостью понял бы, что происходит на полотне Пуссена «Святое семейство», так же как и мы без труда понимаем поведение героев «Илиады», «Одиссеи» или древнегреческих трагедий. Он прекрасно бы понял, что происходит в картинах «голубого периода» Пикассо. Возможно, ему было бы сложнее понять кубизм, — но что, собственно, изображал Пикассо, кроме мужчин, женщин и еды? Когда мы читаем написанное Аристотелем о пищеварении или о цвете, мы не узнаем ничего нового. То же происходит, когда мы читаем написанное им об эмоциях — например, в текстах, посвященных риторике. Но причины того и другого очень разные. Аристотель не может научить нас ничему в том, что касается пищеварения, потому что его взгляды глубоко устарели. А из его «Риторики» нам нечего почерпнуть, потому что в этой сфере, наоборот, многое осталось неизменным. Люди

сегодня точно такие же, как в древности и во времена Пуссена. То же верно и для Декарта. Его физиология устарела, а физиогномика Пуссена осталась актуальной: человеческая природа всё еще остается такой, какой живописец ее изобразил. Конечно, за два с половиной тысячелетия, прошедшие со времен Аристотеля, человеческое тело практически не изменилось. Но знание о теле изменилось настолько, что нам уже трудно поверить в то, что в труде Аристотеля, в трактате Декарта и в какой-нибудь из современных книг по медицине говорится об одном и том же предмете. Но в поэзии и живописи всё иначе. Мы не можем узнать о человеке больше, чем узнаем о нем от Гомера и Еврипида, от Пуссена или раннего Пикассо. Именно об этом несоответствии я упоминал, когда говорил о «проблеме тела и тела». Конечно, в наши дни живописцы, изображая людей, пытаются использовать научные знания. Арт-дилер Макс Протич на Рождество разослал открытку с изображением членов своей семьи в виде молекул ДНК. На открытке показаны его собственная ДНК, ДНК его подруги Хезер и их двоих детей. Безусловно, Аристотель не смог бы ничего сказать о семье Протича, глядя на это изображение! Никто не сможет сделать выводы о характерах людей, ознакомившись с их ДНК! Воздержусь от продолжения подобных рассуждений.

Легко выставить представление Декарта о душе и теле в карикатурном свете, сказав, что он изображает нас призраками и машинами, и почти нет сомнений в том, что его тезис о логической независимости души от тела, с одной стороны, и его исключительно механистическое представление о теле — с другой, действительно поддерживают такую точку зрения. Но на самом деле его представление гораздо сложнее, и его стоит обсудить детально. В шестом (и последнем) «Размышлении» Декарт — в некоторой степени неожиданно — заявляет: «я присутствую в своем теле не так, как моряк присутствует на корабле»\*, хотя его тезис о логической независимости разума

\* *Декарт Р.* Размышления о первой философии ... С. 270.

от тела должен был бы заставить нас поверить в обратное. Нет: Декарт хочет сказать, что мы едины со своим телом и что мы и наше тело неразрывно связаны. Он считает, что моряк узнает о поломках корабля только посредством промежуточных обстоятельств: корабль начинает крениться, появляется течь или что-то подобное. И наоборот, когда наше тело повреждено, мы чувствуем это непосредственно: ощущаем боль или головокружение, иногда настолько сильные, что ничего похожего на мысль не может зародиться в нашей душе. Естественно, с телом случаются и такие повреждения, которых не чувствуешь: мы не ощущаем высокое давление, но узнаем о нем по данным тонометра. То же и с недопустимо высоким уровнем глюкозы. Но Декарт рассуждает об определенных элементарных случаях, в которых мы сразу же понимаем, что наше тело повреждено, как в случае кричащего младенца (возвращаясь к вышеупомянутому примеру), будь то крик от голода или жажды, когда он вымок или страдает коликами. И мы уверены, что произошло нечто подобное, как только слышим его плач, хотя мы часто и не знаем, что именно это было. Младенец расположен в своем теле не так, как его тело — в коляске: если в коляске будет дырка, ребенок не заплачет.

В «Трактате» 1664 года Декарт делает — пусть и грубую — попытку объяснить то, каким образом сознание воплощено в нашем теле. Его интересует, что в действительности происходит в воплощенном сознании: страсть и желание, звуки, запахи, вкусы, температурные изменения — словом, как раз те телесные ощущения, которые описывает Воллхайд. Его интересуют ходьба и сон, присущие только воплощенным сознаниям. И, конечно же, существуют другие проблемы, главная из которых была заявлена через несколько десятилетий: в 1714 году Лейбниц в своей книге «Монадология» использовал для ее описания блестящий образ. И он, наконец, подводит нас к сути проблемы души и тела:

Вообще надобно признаться, что и восприятие, и всё, что от него зависит, *необъяснимо причинами механическими*, то есть с помощью фигур и движений. Если мы вообразим себе машину, устройство которой производит мысль, чувство и восприятия, то можно будет представить ее себе в увеличенном виде с сохранением тех же отношений, так что можно будет входить в нее, как в мельницу. Предположив это, мы при осмотре ее не найдем ничего внутри ее, кроме частей, толкающих одна другую, и никогда не найдем ничего такого, чем бы можно было объяснить восприятие. Итак, именно в простой субстанции, а не в сложной и не в машине нужно искать восприятие\*.

Затем Лейбниц утверждает, что восприятие — это то, что он называет простой субстанцией. И это действительно что-то вроде теории призрака-в-машине.

Образ вхождения в тело как в мельницу чрезвычайно яркий. Сегодня технологии изменились настолько, что мы можем войти в тело по крайней мере оптически. Во время написания этой книги я прошел несколько крайне болезненных процедур удаления камней из почек. Камень можно было увидеть на снимках после компьютерной томографии, а также при помощи оптоволоконного кабеля, введенного через катетер. Уролог видел камень и знал нейроанатомию достаточно хорошо, чтобы понимать, что боль причиняет мне мучения. Можно было проследить путь, идущий от нервов, на которые камень оказывал давление, через всю нейронную сеть и сделать заключение, что мне больно. Можно было, так сказать, увидеть этот путь. Но зрение и осязание — два очень разных чувства: можно видеть, как по подошве твоей ноги водят пером, но зрение не позволяет ощутить щекотку, которую это вызывает. Представьте самые

\* Лейбниц Г. Монадология / пер. Е. Боброва // Лейбниц Г. Соч.: в 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1982. С. 415

интимные из физических отношений, то есть половой акт. Мы вошли/окружили тела друг друга. Но то, что чувствует другой человек, — тайна, которая стара, как мир. Вне зависимости от того, как ведет себя наш сексуальный партнер, мы хотим определить, было ли ему «хорошо». Мы знаем, что чувствуем сами. Но чувства другого — причина для сомнений: вспомните, как Мег Райан симулировала оргазм в фильме «Когда Гарри встретил Салли».

Мы добрались до сути проблемы души и тела, и Лейбниц безусловно прав, говоря, что мы не представляем себе, что ощущает тот человек, в тело которого «вошли». Это ощущение доступно только тому, кто чувствует боль, щекотку или экстаз, — и это, помимо прочего, то, что мог бы иметь в виду Декарт, когда говорил о том, что мы непосредственно привязаны к своему телу. Фраза «Я чувствую твою боль» — сострадательная чепуха. Когда Иисус восклицает: «Да минует Меня чаша сия» (Мф. 26: 39), он знает, что этого произойти не может. Всеобъемлющий характер христианской трагедии требует того, чтобы сам Бог прочувствовал в теле своего сына ужасающую агонию смерти на кресте. Это нельзя сделать за него.

Вообще я думаю — если не вдаваться в подробности, — что Декарт, пожалуй, зашел настолько далеко, насколько это было возможно. Загадка в том, почему пульсация нервов может быть воспринята обладателем этих нервов как боль или щекотка. Это загадка нервной ткани. Представьте, что мы входим в настоящую мельницу и видим, как жернова перемалывают зерно. Можно сказать: если бы это было человеческое тело, то мы были бы способны представить, что обладатель этого тела, возможно, испытывает боль. Испытывает ли мельница агонию, которую мы почувствовать не в состоянии? Похоже ли это будет на то ощущение, когда кости трутся друг о друга, а хрящ истерся и человеку нужна операция по замещению тазобедренного сустава? Можно рассуждать так, а можно — иначе. Звук, который издают



камни, можно посчитать стонами боли — или же просто звуками, которые издают камни, когда трутся друг о друга. Подобную гипотезу всё же можно обосновать, поскольку она поднимает вопрос о том, существуют ли тела помимо тех, которыми обладаем мы, — тела, хозяева которых (если они у них есть) могут обладать способностью испытывать такие же ощущения, какие испытываем мы. Если это не так, то Декарт и существо, которое он описывает в «Трактате о человеке», — это существа с такими же чувствами, которые показаны на картине Пуссена, — с чувствами, которые нам в целом понятны, хотя мы знаем очень мало о том, что в их телах дает возможность этим чувствам воплотиться.

Я хочу развить идею Декарта о логической независимости сознания от тела — потому, что в наши дни у нее есть применение, которого не было в XVII веке, и потому, что на нее все-таки имеют определенное влияние наши несколько неуклюжие рассуждения о том, испытывает ли мельница боль. До сравнительно недавнего времени считалось, что единственными существами, способными мыслить, являются те, которые имеют нервную ткань, характерную для человеческого тела. Но Декарт был убежден, что нервная ткань — это еще не всё, поскольку он отказывался верить в то, что у животных есть сознание, обеспечивающее их способностью мыслить, равно как и в то — представьте себе, — что животные могут испытывать чувство боли. (Да и сегодня, когда мы опускаем лобстеров в кипящую воду, мы предпочитаем думать, что они ничего не чувствуют.) Кант говорил о рациональных существах; это понятие включало нас и «высших существ», например ангелов, и поэтому, хотя существовали различные предположения насчет того, обладают ли ангелы телом, также должен был возникнуть вопрос о том, испытывают ли они чувства, физическую боль и даже удовольствие. Но проблема приняла новый оборот, когда возникли предположения, что мыслить способны также и компьютеры,

а философам пришла в голову идея, что один и тот же умственный процесс может иметь множественную реализацию: мышление может осуществляться как через посредство мозговой деятельности, так и посредством деятельности компьютера, реализуясь при помощи нейронов или микросхем.

Философы и многие другие зануды зациклились на проблемах множественной реализации, сосредоточившись в первую очередь на том, могут ли машины думать, играть в шахматы и тому подобное, — иными словами, на том, можно ли считать искусственный интеллект интеллектом. По этому поводу написано великое множество малоубедительной литературы, и я не предлагаю о ней рассуждать. Для меня вопрос не в том, могут ли машины думать, и мне кажется очевидным, что у них не может быть мыслей о теле, предполагающих воплощенное состояние, о котором говорит Декарт в шестом «Размышлении» и в «Трактате о человеке». Это не значит, что я полагаю, будто не существует доступных для освоения машиной «языковых игр», которые правильнее всего было бы назвать языком тела. Машина может сказать: «У меня болит голова», а мы — спросить: «Ты что-то не то съела?» — на что машина ответит: «Нет, просто я перенервничала», а мы посоветуем ей расслабиться, и тогда машина спросит: «Как?» — ведь с таким количеством обязанностей это невозможно. Всё это — притворство. У машин не болит голова, они не едят, не испытывают эмоциональных перегрузок, не могут уйти в отпуск. Чтобы понимать эти идиомы, нужно иметь тело — такое, какое есть у каждого из нас. Нужно быть человеком, то есть быть похожим на одного из персонажей полотна Пуссена и принадлежать, если использовать название знаменитой выставки, которая прошла в 1950-х годах в Музее современного искусства в Нью-Йорке, к роду человеческому.

В конце текста о реставрации потолка Сикстинской капеллы я упомянул философское направление под названием

*элиминативизм*. Его сторонники придерживаются мнения, что язык, используемый нами для описания друг друга и соответствующий тому языку тела, который издавна использовался живописцами, основан на том, что авторы данной идеи называют «народной психологией» — безнадежно, по их мнению, устаревшей. В сущности, говорят они, нам следует использовать язык, основанный лишь на том, с чем мы можем столкнуться, войдя внутрь мельницы Лейбница, то есть совсем другой язык тела — тот, который мы воспринимаем, когда видим возвратно-поступательное движение нервных импульсов. И я подумал, что существуют два тела: тело, с которым мы сталкиваемся, когда входим в него при помощи разрезов и вскрытия, рентгена, МРТ и других видов медицинской визуализации, — и тело народной психологии, которое выражает злобу, испытывает огорчение и т. п. Если бы мы устранили народную психологию, то мы бы не имели понятия о смысле того, что именно выражает наше тело. Если же мы устраним то, что дает нам наука, мы не будем знать о том, как этот смысл появляется.

Есть тело, которое испытывает жажду и голод, страсть, желание и любовь. Есть тело, которое мы понимаем, когда читаем античные тексты о людях на поле битвы, о любящих и горящих мужчинах и женщинах. И есть тело, с которым, как мне кажется, наша художественная традиция так восхитительно управлялась в течение многих веков и в чем-то менее восхитительно управляются определенные виды современного искусства перформанса.

## Глава четвертая

# Разрешение спора. Парагон живописи и фотографии

Искусству живописи пришел конец, поскольку это — сама жизнь или даже нечто более возвышенное.

Христиан Гюйгенс, глядя в камеру-обскуру. 1622

В эпоху Возрождения слово «paragone», означающее по-итальянски «сравнение», использовали для того, чтобы утвердить превосходство одного вида искусства над другими. Например, Леонардо провел парагон между живописью и другими искусствами: поэзией, музыкой, скульптурой и архитектурой. В результате живопись оказалась лучше остальных искусств. Целью этого парагона было улучшение состояния — как социального, так и материального — таких художников, как Леонардо. В каком-то смысле в те времена, когда на Западе процветало течение абстрактного экспрессионизма, живопись была господствующим видом искусства и в Нью-Йорке. И хотя я не припомню, чтобы в баре Cedar — месте, где абстрактные экспрессионисты постоянно встречались, — кто-то рассуждал о каком-нибудь парагоне — «живописцы против скульпторов», к примеру, — ни у кого не было сомнений относительно того, что женщинам этим искусством заниматься не стоит. Женщины принимали эту позицию, и поэтому позже, начав

серьезно изучать искусство, они сосредоточились на поиске того вида искусства, который сможет стать подходящим для них. Необходимо отметить, что женщины (заручившись поддержкой некоторых мужчин) в конце концов закрепили искусство живописи настолько, что уже в семидесятые годы — хотя в то время живопись еще оставалась мужским родом занятий, в то время как женскими считались главным образом скульптура и фотография, — оно потеряло большую часть прежнего лоска. Конечно, сегодня искусство далеко не так четко разделено, и трудно себе представить, чтобы коллаж, например, превзошел инсталляцию, а перформанс — и то и другое вместе. Но в XIX — начале XX века парогон между фотографией и живописью не прекращался очень долго. Нельзя утверждать, что это был последний парогон в истории искусства, которая тесно переплетена с историей политической, однако уже и он существенно отличался от классического парогона, поскольку конкурентами в нем выступали различные виды искусства, а фотографии как сравнительно молодому явлению для того, чтобы обрести статус искусства, приходилось преодолевать нескончаемое сопротивление. Во Франции, где фотография была впервые представлена — наравне с живописью и скульптурой — в Салоне 1857 года, этот спор разрешился довольно быстро (дагеротип был изобретен в 1839-м), тогда как в Америке Альфред Стиглиц к 1917 году всё еще оставался непризнанным художником. Поскольку не осталось письменных свидетельств, мы не знаем, принимались ли фотографии на нью-йоркскую выставку Общества независимых художников 1917 года, печально известную тем, что на ней отказались выставить «Фонтан» Марселя Дюшана (см. главу 1). Эта выставка была организована по образцу Салона Независимых, в уставе которого, для того чтобы предотвратить повторение Салона Отверженных 1863 года с его невероятно взыскательным жюри, был декларирован принцип работы без жюри и призов. Так что к началу Первой мировой войны, во время которой Стиглиц закрыл свою галерею, вопрос

о том, считать ли фотографию изобразительным искусством, судя по всему, оставался открытым. Думаю, философы всё еще оставались в нерешительности относительно этой проблемы, когда художественные музеи ее уже разрешили: в 1930 году коллекцию фотографий Стиглица купила художественная галерея Олбрайта — Нокса в Буффало, а Музей современного искусства в Нью-Йорке продемонстрировал свою современность в 1940-м, открыв Отдел фотографии, руководителем которого стал Эдвард Стайхен. Даже в 1958 году Уильям Кенник еще позволял себе делиться с философской аудиторией мнением о том, что фотография — пограничный вид искусства. Несомненно, это происходило из-за широты диапазона фотографии: от пожелтевшего фото-портрета тети Сэди и дяди Ала, сделанного в парке развлечений Cedar Point во время их медового месяца, до фотографии Андреаса Гурски «99 центов. Диптих», которая в 2008 году была продана на аукционе Sotheby's за 3 340 456 долларов. Так что во Франции, скорее всего, фотографии на первых порах удалось избежать затруднений, связанных с признанием, просто потому, что тогда, по сути, речь шла о дагеротипе, который, очевидно, был значительно дороже, чем обычный портрет, выполненный вручную каким-нибудь художником-ремесленником, пусть даже это была бы миниатюра на слоновой кости.

Но паргон немедленно возник, когда живописец Поль Деларош, впервые узнавший об изобретении Луи Дагера, произнес легендарную фразу: «С этого дня живопись мертва». Насколько мне известно, никто не смог подтвердить, что Деларош действительно это сказал и тем более что он знал, о чем говорил. Деларош был выдающимся историческим живописцем, — напомним, что художественные академии всё еще признавали исторический жанр наиболее престижным, — так что, если смотреть на дело с профессиональной точки зрения, для него вряд ли существовала реальная угроза со стороны фотографии, поскольку интересные ему события по большей части происходили в далеком

прошлом и куда более важным он считал рассказать хорошую историю, чем показать, по выражению Ранке, «wie est eigentlich gewesen» — «как это было на самом деле». Так, в 1833 году Деларош изобразил казнь леди Джейн Грей в подземной тюрьме — событие, не соответствующее историческим данным. Это право живописи на отступление от правды в дальнейшем стало основной причиной возникновения парагона между живописью и фотографией, продлившегося с 1839 года до (приблизительно) 1930-го, когда спору пришел конец, так как фотографии наконец присудили — правда, неохотно — статус искусства. Наверное, Деларош должен был подумать, что теперь для того, чтобы писать картины, изображающие наше действительное окружение, будет попросту нерационально учиться применению таких инструментов, как карандаш и кисть: ведь посредством одного щелчка затвора можно создать портрет или пейзаж, реалистичность которых далеко превзойдет любые достижения подавляющего большинства художников, и для этого вообще не нужно обладать никакими специальными навыками. Именно такой была позиция Уильяма Генри Фокса Тэлбота, одного из изобретателей фотографии: он просто хотел иметь для себя сувениры из тех мест, зарисовывать которые вручную ему было недосуг, и потому придумал способ, благодаря которому природа может рисовать себя сама, — так появился «Карандаш природы», как назвал свое изобретение Тэлбот. Ясно, что для создания фотографии нужно не только щелкать затвором. Дагеротип — это зеркальная металлическая пластина, покрытая галогенидом серебра, который получается при помощи окулирования пластины парами йода. На нее проецируется изображение, после чего начинается химический процесс, в результате которого, после нескольких секунд воздействия, изображение застывает. Есть что-то сверхъестественное в том, как абсолютное сходство может быть получено на металлической пластине при помощи дагеротипии. Эта техника волшебна в том смысле, что она — в отличие от фотографии Фокса Тэлбота, в которой

использовались негативы на бумаге, — позволяла запечатлеть детали, невидимые невооруженным глазом.

В этом смысле превосходство камеры над методом создания изображения при помощи руки и глаза связано с традицией, практически исчезнувшей вместе с Возрождением. Эту традицию великолепно проследил в своей книге «Образ и культ» Ханс Бельтинг: знаменитые изображения, о которых идет речь в этом шедевре, были созданы не рукой художника, а посредством мистического вмешательства, как это было, например, в случае платы Вероники, на котором чудесным образом проступил отпечаток покрытого испариной лица Христа, или Туринской плащаницы, с которой тоже якобы произошло нечто подобное. И, конечно же, стоит вспомнить о портрете Девы Марии, который взялся написать святой Лука, не обладавший необходимыми для этого способностями, — это было известно Марии, и поэтому она, благодаря чуду нежности, отразилась на портрете, что сделало его точь-в-точь похожим на оригинал. Я думаю, что именно это демонстрирует святой Лука на удивительном полотне Гверчино: не свою картину, а нерукотворный образ, созданный Девой Марией, — изображение настолько реалистичное, что ангелу с картины оно кажется осязаемым. Этот образ, подобно зеркальному отражению, обладает внутренней связью с Богородицей. Дева Мария явлена в образе, поэтому, молясь изображению, вы молитесь ей самой, и мало того: есть большая вероятность, что ваши мольбы будут услышаны. Возможно, даже сам «портрет» — это отклик на молитву святого Луки. Как бы то ни было, предположить, что работа может быть сделана при помощи камеры, в сущности, равносильно признанию, что она выглядит так, как если бы природа изобразила себя сама, а художник не имел к этому никакого отношения. Художник должен обладать большим мастерством, чтобы его живописное полотно выглядело как фотография.

Деларош великодушно помог в получении правительственной пенсии Дагеру, считавшему основным достижением другое



свое изобретение — диораму (он и фотографией-то занялся только по той причине, что считал ее пригодной для усовершенствования диорамы). В 1839 году в адресованной правительству рекомендации в пользу Дагера Деларош написал: «Изобретенный Дагером процесс полностью удовлетворяет всем потребностям искусства, основные принципы которого доведены в нем до наивысшего совершенства, поэтому он должен стать предметом наблюдений и исследований даже для самых искусных живописцев». Отсюда мы можем начать конструировать парагон, который основывается на бахвальстве фотографии, утверждающей, будто она — при условии, что процесс ее производства соблюдается надлежащим образом, — способна лучше живописи показывать то, как на самом деле выглядят вещи. Пример малоизвестных американских живописцев-прерафаэлитов Уильяма Мейсона Брауна и Джона Уильяма Хилла прекрасно подходит для иллюстрации этого утверждения. Я заинтересовался ими потому, что Рассел Стёрджис, штатный художественный критик журнала *Nation* и один из основателей профессиональной арт-критики в США, считал, что будущее американской живописи за ними, а не за тем, во что превращается искусство из-за действий членов Американской академии дизайна. Как и члены британского Братства прерафаэлитов, заручившиеся поддержкой ведущего английского арт-критика Джона Рёскина, эти живописцы верили в то, что они называли «оптической правдой». В 1851 году Рёскин писал в *London Times*, что художники со времен Рафаэля стремились «писать пусть не безжалостные факты, но честные картины» и в конце концов пришли к изображению только того, что они видели, «вне зависимости от каких-либо общепринятых норм живописи». В среде американских прерафаэлитов высшей похвалой считалось признать, что при взгляде на чью-либо работу можно было подумать, будто это фотография, — откуда, думается, сам собой возникает вопрос: почему бы просто не использовать фотокамеру, без труда позволяющую достичь того, что иначе

пришлось бы долго и мучительно выписывать? Бесспорно, камера показывала только то, что видно глазу, и больше ничего. Следовательно, она задавала критерий оптической правды. Ее значимость для искусства заключалась в том, что она выявляла эту оптическую правду в любой ситуации.

Только недавно я понял, что живописцы XIX века, скорее всего, действительно верили в то, что оптическая правда определяется фотографией, насколько бы чуждыми человеческому зрению ни были порой воспроизводимые ею образы. Хорошим примером этого служат фотографии лошадей в движении, сделанные Эдвардом Майбриджем. Живописцы решили, что его изображения показывают, как на самом деле выглядит бегущая лошадь, и принялись подражать его фотографиям, хотя в реальности мы видим бегущую лошадь совсем иначе. В действительности мы не видим животных в движении так, как их показывает Майбридж, — в противном случае в фотографиях вообще не было бы никакой нужды: ведь Майбридж занялся своими странными, но на первый взгляд вполне обоснованными опытами для того, чтобы, помимо прочего, ответить на вопрос о том, касается ли бегущая лошадь земли всеми четырьмя копытами одновременно, — иначе говоря, чтобы мы смогли наблюдать явления, которые не может уловить человеческий взгляд. Опубликованные фотографии Майбриджа повлияли на Томаса Икинса, на футуристов и особенно на Эдгара Дега, который иногда рисовал лошадей, бегущих по беговой дорожке на прямых ногах — так, как это можно увидеть на фотографиях Майбриджа, но не в жизни. Дега, который и сам занимался фотографией, считал, должно быть, что фотографии учат нас тому, как мы должны видеть, даже если сами изображения и выглядят не совсем естественно. Такой подход путает оптическую правду со зрительной. Майбридж смеялся над викторианскими живописцами, хотя лошади, изображенные ими, выглядели гораздо более реалистично, чем его оптически верные фотографии. Художники изображали лошадей стереоскопически.

Еще один пример — портреты. Чтобы убедительно передать человеческие чувства в рамках сложившихся конвенций сюжетно-тематической живописи, академическим художникам нужно было изобразить на лице человека не непосредственное выражение его мимических состояний, передающих сильные чувства вроде горя, радости или злости, а поймать момент смены этих состояний. Сегодня, имея в распоряжении фотопленку светочувствительностью 160 единиц ISO и камеру, способную отрабатывать выдержку в 1/60 секунды и короче, мы имеем возможность запечатлеть лицо человека «между двумя выражениями» таким, каким оно недоступно для восприятия невооруженным глазом. Вот почему мы отмечаем многие кадры с индексного листа со словами: «Я здесь на себя не похож». Мы выглядим на фотографиях не так, как в зеркале: камера нередко делает лица неузнаваемыми, как на знаменитых портретах работы Ричарда Аведона. Главным и, в сущности, единственным, что дает фотографу современная камера, является возможность создавать моментальные кадры за счет остановки движения и получать такие результаты, которых никогда не достичь при помощи живописных портретов. (В этом смысле лошадь Дега — это трехмерный моментальный кадр.) Кадр показывает «оптическую правду», но он не соответствует перцептивной правде, то есть тому, как мы — стереоскопически — видим мир. Впервые я понял это, когда увидел фотографию моего друга философа Исаяи Берлина, сделанную Аведоном. На снимке Исаяя запечатлен не таким, каким его знали родные и близкие: он едва узнаваем и выглядит как мрачный нелюдимый ворчун. Более того, неверно было бы сказать, что он «иногда» так выглядел. Для обычного зрения он не выглядел так никогда. Его видела таким лишь камера с фотопленкой светочувствительностью 160 единиц ISO, открытая на 1/60 секунды при диафрагме 22, что для человеческого глаза, естественно, невозможно. С этой точки зрения камера демонстрирует ограниченность возможностей человеческого глаза.

Она показывает, как бы выглядел мир, если бы мы видели его так же, как его видит объектив. Так что вы можете смело выбрать кадр с индексного листа, будучи уверенными, что он действительно показывает реальность такой, какая она есть, — лучше, по крайней мере, чем искаженное изображение человека, которого много раз одергивали: «Не двигайся! Еще немного!» — прежде чем отпустить, объявив: «Получилось!»

Я наглядно представил всё это, когда думал о картинах Эдуара Мане, посвященных казни императора Максимилиана: они были выполнены в период с 1867 по 1869 год и составили серию из пяти полотен, которые были выставлены все вместе на прекрасной дидактической выставке, организованной в мае 2006 года Джоном Элдерфилдом в нью-йоркском Музее современного искусства. Фотографических свидетельств изображенного события не существует из-за запрета на фотосъемку со стороны мексиканских властей. Во время работы Мане опирался на газетные отчеты, а подробности менялись с появлением дополнительных известий. Сначала Мане предположил, что казнь совершили мексиканские партизаны, и нарисовал членов расстрельной команды в сомбреро. Затем стало известно, что расстрельная команда состояла из мексиканских солдат в униформе, хотя она и была гораздо более поношенной (как мы можем это себе представить по фотографиям той эпохи), чем та, что изображена в итоговой версии картины. Внезапно я понял, что Мане стремился показать это событие так, как оно выглядело бы на фотографии. Он запечатлел то мгновение, когда из винтовок только что был произведен выстрел: из дула идет дым, и один из тех осужденных, которых расстреливают одновременно с Максимилианом, изображен смертельно раненным, непосредственно в то мгновение, когда он падает на землю. В тот исторический момент фотография еще не была способна запечатлевать события, происходящие столь быстро: камеру Leica создали лишь в следующем столетии. Пленка была слишком малочувствительной, выдержка — слишком

длинной. Но некоторые из типичных для фотографии черт уже проявляются в том, как построена композиция картины Мане.

Клемент Гринберг в своем эссе 1954 года «Абстракция, изобразительность и так далее», которое представляет собой ряд блестящих заметок, посвященных истории модернизма в понимании критика, писал:

От Джотто до Курбе главной задачей живописца было создание иллюзии трехмерного пространства. Эта иллюзия понималась как сцена, на которой происходит некая визуальная ситуация, а поверхность картины служила своего рода окном, через которое зритель смотрел на эту сцену. Но Мане начал выдвигать декорации на первый план, а те, кто пришел после него, <...> выдвигали их еще ближе, пока они не совпали с окном, тем самым заполнив его и заслонив собою сцену. Всё, с чем сегодня может работать живописец, — это, если можно так выразиться, практически непроницаемое оконное стекло.

Никто другой, насколько мне известно, не описывал в таких терминах переход от традиционного изображения к модернистской репрезентации, и никто другой не приписывал Мане того, что он начал модернистскую программу именно таким образом, но я считаю подход Гринберга весьма способствующим прояснению сути происходивших изменений, как бы сильно он ни отличался в остальном от моего собственного. Для меня главный вопрос состоит в том, чтобы найти объяснение этому эпохальному переопределению живописного пространства, столь быстро осуществленному Эдуаром Мане, и я хотел бы предположить, что оно заключено в появлении фотографии, признанной большинством как действительно революционное изобретение, повлиявшее на историческое изменение технологии изображения.

Гринберг знаменит своим утверждением о том, что определяющей сущностью живописи является плоскость, а это,

собственно говоря, означает отрицание иллюзорного пространства, которое считалось необходимым условием для великих творческих достижений в живописи «от Джотто до Курбе». Именно это утверждение — какими бы ни были его недостатки — побудило Гринберга предположить, что модернизм начался с Мане. Для того чтобы объединить две эти мысли в связную концепцию, необходимо признать, что фотография сыграла действительную роль в переходе от традиционного искусства к современному. Что, в конечном счете, могло быть более современным, чем фотографическая камера, позволявшая закреплять образы, которые прежде оставались — например, в камере-обскуре — эфемерными и мимолетными? Уплощая объемы, камера лишала изображение глубины — буквально «выдвигала декорации на первый план», на что главным образом повлияло, как мне кажется, то, что использовавшиеся в то время объективы были телескопическими: из-за них расстояние между сфотографированными предметами казалось меньше, чем представлялось обычному взгляду, — почти так, как если бы они соприкасались друг с другом. В какой-то мере и расстрельная команда у Мане выглядит так, будто ее члены поднесли дула ружей вплотную к жертвам — намного ближе, чем это могло быть на самом деле. То же самое мы видим сейчас, когда смотрим по телевизору бейсбол: в силу понятных обстоятельств камера находится на расстоянии, требующем зумирования, в результате чего питчер и бэттер едва ли не сливаются друг с другом. На создание серии, посвященной расстрелу императора Максимилиана, Мане вдохновило полотно Франсиско Гойи «Третье мая», также изображающее сцену казни: французский живописец видел его, когда был в Мадриде. Но в 1808 году, когда Гойя писал свою картину, фотокамера еще не существовала. Соответственно, и дистанция на ней не искажена в угоду оптической правде.

Также Мане был склонен приглушать переходные тона. Это происходило вследствие того, что он имитировал — в частности,

в своих живописных портретах — определенный фотографический эффект, неизбежно делающий изображение более плоским и возникающий в том случае, если объект, расположенный на первом плане, ярко освещен: тогда он отбрасывает тень с очень четкими краями. Гринберг пишет, что «ради наполненности светом Мане был готов мириться с плоскостью»\*. Кроме того, объективы обычно придавали изображениям прямую центровку, как на картине Мане «Вокзал Сен-Лазар», на которой всё как будто втиснуто на передний план. Бьюсь об заклад, что созданием своей картины Мане во многом обязан беседам с фотографом Надаром, в студии которого в 1874 году прошла первая выставка импрессионистов. Таким образом, фотокамера сделала модернизм реальностью.

Замечательную карикатуру на Надара создал Оноре Домье: он нарисовал его парящим над Парижем в гондоле воздушного шара. Надар был первым, кто начал заниматься аэросъемкой, и он хорошо разбирался в дистанционной фотографии. Домье дал своему рисунку шутовское название «Надар поднимает фотографию на высоту искусства». Следуя своей гипотезе, я подставляю в этом утверждении Мане вместо Надара, а слова «фотография» и «искусство» поменяю местами. Ирония формалистической теории плоскости, изложенной Гринбергом в 1960 году в эссе «Модернистская живопись», состоит в том, что ее главным постулатом было сведение медиума, то есть искусства живописи, к его главному отличительному признаку, в то время как признак этот на деле являлся отличительным для совсем другого вида искусства, а именно для фотографии. Вот вам и «чистота медиума», которая должна была стать основой его критической теории. Я с уверенностью полагаю, что Мане, рисуя так, будто оптическая реальность его времени была рабочим продуктом фотографического процесса, просто-напросто имитировал камеру.

\* Greenberg C. The Collected Essays and Criticism. Vol. 4. Chicago: Chicago University Press, 1993. P. 242.

По случайному стечению обстоятельств нью-йоркский Музей современного искусства одновременно провел две выставки. На первой из них был показан цикл картин Эдуара Мане «Растрел императора Максимилиана», в котором мы можем обнаружить признаки зарождающегося модернизма; на второй были представлены работы Брайса Мардена: монохромные — серые на сером — полотна, которые в моих глазах знаменуют собой конец модернизма как стиля. Они действительно написаны серым по серому, с расплывчатыми отметинами темно-серого, который другие живописцы, такие как Джаспер Джонс или Альберто Джакометти, использовали в качестве фона для объектов или фигур, представлявших для них главный интерес. Марден же в своих картинах вынес этот фон на первый план — так, чтобы он совпал с картинной плоскостью, вследствие чего их сюжетом стала живописная поверхность, а сами они превратились в объекты. История модернизма — это история сокращения пространства между фоном и первым планом, то есть, согласно Гринбергу, развитие, определяющей вехой которого стало то, что Сезанн в своих натюрмортах опрокинул плоскость стола прямо на зрителя, создав тем самым то пространство, которое позже стали разрабатывать — особенно в своих коллажах — кубисты. Независимо от этого картины-обманки, на ровной поверхности которых американские живописцы закрепляли обыденные плоские объекты вроде газетных вырезок или денежных купюр, предоставили им возможность вовсе избавиться от теней, а следовательно, и от глубины. Вполне закономерным было также уплощение пространства у Поля Гогена и других членов группы «Наби», поскольку они, избрав в высшей степени орнаментальный стиль ар-нуво, отдали в своей живописи явное предпочтение декоративизму, — что относительно, кстати сказать, также и к Винсенту ван Гогу, чья живописная манера, кроме того, испытала влияние японской гравюры с ее приемами плоскостной трактовки формы. Прерафаэлиты также, стараясь подражать камере, исключили глубину, достигнув почти



такого же эффекта, какой возникает при взгляде на объект через микроскоп.

В истинности модернистского нарратива Гринберга легко убедиться, проследив за усилением, от Мане до Мардена, значения картинной плоскости, всё больше подавлявшей качество иллюзорности изображаемого пространства, пока не состоялся окончательный триумф двухмерного изображения над трехмерным. Но парадигма развивалась более зигзагообразно. Признав превосходство камеры в запечатлении оптической правды. Но Деларош теоретически мог бы добавить, что превосходство живописи заключается в том, что она вовсе не ограничена унылой и ветхой «правдой». Живопись способна создавать собственную правду. Карандаш природы просто обводит то, что находится перед его объективом, без включения творческого воображения. Фотограф может изобразить только то, что и так существует, в то время как живописец может обратиться к воображению и показать вещи не такими, какие они есть или какими были. Отсюда вольности по отношению к исторической правде, которые позволял себе сам Деларош. Он выбирал момент, как можно лучше подходящий для того, чтобы изобразить событие: так, на картине «Казнь Джейн Грей» жертва изображена с завязанными глазами, в панике ищущей плаху палача. Это очень жестокое полотно. Женщина хочет скорой, мгновенной смерти и молит палача исполнить ее желание. Деларош правдоподобно изобразил солому, на которую вот-вот прольется кровь леди Джейн и упадет ее голова. Но для большего эффекта он расположил сцену в подzemелье, а не на эшафоте. На другом полотне он изобразил «круглоголовых», выпускающих дым из трубок в лицо королю Карлу I. Он относился к живописи как к вымыслу. Фотографы вскоре доказали, что они могут делать то же самое, пользуясь объективом, а значит — если именно это считать критерием, — их следует признать художниками. Генри Пич Робинсон, фотограф викторианской эпохи, нанимал актеров, создавал антураж, придавал ему необходимую

эмоциональную атмосферу и фотографировал скомпонованную сцену: так была сделана фотография «Последние мгновения», на которой изображен момент смерти молодой женщины. Композиции Робинсона вдохновили Джеффа Уолла на создание лайтбоксов, относительно которых вопрос «Искусство ли это?» кажется излишним. После появления импрессионизма фотографы доказали, что они могут достичь сходных эффектов, используя мягкий фокус, светофильтры и плотную бумагу. Но Стиглиц еще долгое время находился в плену общего нежелания признавать фотографию искусством, хотя Деларош и предоставил ей этот статус в своем письме, в котором он ходатайствовал о назначении пенсии Дагеру. К счастью, эта полемика утратила актуальность — точнее, ее сделал неактуальной модернизм, и произошло это тогда, когда выигрыш в противостоянии художника и камеры перестал иметь какое-либо значение. Случай Уолла иллюстрирует постмодернистское и постгринбергианское утверждение о том, что всё, что работает, — хорошо. не стоит забывать, что на использование лайтбоксов Уолла вдохновили автобусные остановки.

Между тем ясно, почему фотографии, как правило, отказывали в статусе искусства, ссылаясь на тот факт, что все знания и навыки, которые делали искусством живопись, утратили значение в «пиктографии», не требующей ничего, кроме умения нажать на кнопку или зафиксировать выдержку. Руки оказались немногим более полезны для художника, чем ноги. Всё, что оставалось необходимым на тот момент, — это сделать бесполезным и человеческий взгляд, а это возвращает нас к Дюшану, который переоткрыл сам принцип искусства, лишив и руку, и взгляд (и эстетику) существенности для *определения* искусства. Руководствуясь той же идеей, которая позволяет нам делать искусство из рекламы на автобусной остановке, я хочу завершить эту главу обсуждением еще одного способа применения камеры, а именно того, который использовался в 1960-е годы в фотоселкографии.

Шелкография особенно хорошо сочеталась с тем, что можно назвать личной философией Уорхола. «Я думаю, было бы замечательно, если бы больше людей занялись шелкографией, — так, чтобы никто не знал, сделал ли это изображение я или кто-то другой», — заметил Уорхол в 1963 году. Таким образом, по словам авторов систематического каталога Уорхола, «он не просто запутал тех, кто попытается изучить его искусство или распознать в нем его почерк, — он усомнился в роли художника как автора произведения искусства». Он также «бросил вызов умению разбираться в искусстве как способу познания объектов через их визуальные характеристики». Поскольку не существует «характерной черты», ориентируясь на которую каждый мог бы с уверенностью сказать, является ли конкретная шелкография работой Уорхола (или, например, Джерарда Маланги) или нет, то ни почерк художника, ни его взгляд не играют никакой роли в работе Фабрики. Уорхол действительно не рисовал с 1963 по 1972 год.

Первым масштабным проектом Серебряной Фабрики было создание копий больших картонных коробок для транспортировки губок Brillo, а также аналогичных коробок чуть меньшего размера для апрельской выставки 1964 года в галерее Stable. Эта выставка произвела на меня огромное впечатление. Она была бы немыслима без использования техники шелкографии: шаблоны для изображений на коробках были сделаны по образцам фотографий верхней и четырех боковых сторон картонной упаковки Brillo, а затем на фанерные коробки при помощи трафаретной печати была нанесена краска, что сделало уорховские реплики неотличимыми от простой фабричной тары.

Мой философский интерес к современному искусству возник, когда я посетил эту выставку. Я до некоторой степени признал для себя, что эти коробки — искусство, но немедленно задумался: в чем состоит различие между ними и настоящими коробками Brillo из супермаркета, на которые они визуально так походили? Вопрос заключался не столько в том, можно ли

их отличить, — ведь это был бы эпистемологический вопрос, — сколько в том, что же их отличало, — а это уже то, что философы называют онтологическим вопросом, который требует дать определение искусству.

Главным достижением шестидесятых годов стало появление первых проблесков осознания того, что произведением искусства может быть всё что угодно, — мысль, очевидная во всех основных художественных течениях того времени: в поп-арте, в минимализме, в движении «Флюксус», в концептуальном искусстве и т. д. Что же стало причиной этого изменения? Важной мантрой в мире искусства долгое время была мрачная фраза Фрэнка Стеллы: «То, что ты видишь, есть то, что ты видишь». Но нет особой разницы между тем, что ты видишь, когда смотришь на «Коробку Brillo» Уорхола, и тем, что ты видишь, рассматривая коробки Brillo Джеймса Харви (пусть даже их дизайн он разработал лишь для того, чтобы работники Brillo переносили их с места на место). Итак: почему обычные коробки нельзя назвать произведениями искусства, а коробки, сделанные на Фабрике Энди, — можно? Я ответил на этот вопрос в первой главе, а сейчас лишь хочу отдать должное фотокамере, которая помогла оформиться философскому вопросу «Что такое искусство?», зреющему в течение нескольких тысячелетий, и объяснить, почему парагон фотографии и живописи должен был стать последним в истории. С того момента, как Дюшан и Уорхол оставили историческую сцену, в представлении об искусстве всё изменилось. Мы вступили во вторую фазу истории искусства, понимаемого отныне куда шире, чем прежде.

## Глава пятая

# Кант и произведение искусства

Хотя «Критика способности суждения» Иммануила Канта, бесспорно, является выдающимся текстом об эстетических ценностях эпохи Просвещения, где рассматриваются вопросы вкуса и суждения о красоте, именно по этой причине кажется, что в ней особенно нечего почерпнуть относительно проблем современного искусства, в котором хороший вкус факультативен, плохой вкус приемлем с художественной точки зрения, а «каллифобия» — неприятие красоты, если не отвращение к ней, — по меньшей мере признана имеющей право на существование. Клемент Гринберг утверждал, что книга Канта формулирует «самую приемлемую основу эстетики из известных на данный момент». Это могло относиться к модернистскому искусству, но модернизм как направление искусства определенного периода практически исчерпал себя к началу шестидесятых, а крупные движения, последовавшие за ним: «Флюксус», поп-арт, минимализм и концептуализм, не говоря уже о том искусстве, которое появилось позже, после того, что я назвал Концом искусства, оказались вне досягаемости теорий Гринберга и тем более философии искусства Канта. Как мне кажется, Гринберга в кантовской философии восхищала идея искусства, обладающего тем, что Кант назвал «свободной красотой», которой также обладают некоторые вещи в природе, например цветы, птицы и ракушки. В этом же ряду Кант

упоминает «орнаментальные обои» и «музыку без слов». Если бы в то время существовала абстрактная живопись, он бы, несомненно, классифицировал ее как «свободную красоту». Да, Гринберг мало интересовался естественной красотой, но он считал, что не обязательно знать что-то об истории произведения искусства, чтобы понять, хорошо ли оно, и что те, кто знает, что это произведение хорошее, обязательно согласятся друг с другом, даже если никто и не сможет объяснить словами, что именно делает его хорошим. Всё это практически не противоречит словам Канта о свободной красоте.

Но Кант сформулировал два представления об искусстве, и второе из них расходится с его доводами в пользу первостепенности эстетических суждений, так как в нем эти суждения уподобляются суждениям моральным, что делает красоту, по Канту, символом нравственности. Ниже в той же «Критике способности суждения» Кант вводит новое понятие — понятие *духа*, которое почти не связано со вкусом и совсем не имеет отношения к эстетике природы. Теперь вкус — это «только способность суждения, а не продуктивная способность»\*. С другой стороны, когда мы говорим о духе, мы говорим о *творческой силе* художника. Если нас спросят, что мы думаем о картине, мы можем ответить, что ей не хватает *духа*, хотя мы и не находим в ней «ничего дурного в смысле вкуса». А значит, полотно может даже быть красивым с точки зрения вкуса, но несовершенным из-за отсутствия духовности. Рядом с картиной Рембрандта почти любое другое голландское полотно кажется лишенным духовности, каким бы изящным оно ни было. Поскольку вкус почти не имеет отношения к духу, здесь Кант ищет возможность отойти от идеалов Просвещения и приближается к тому, о чем говорит Гегель в «Лекциях по эстетике»: «Вкус ограничивался лишь внешней поверхностью, вокруг

\* Здесь и ниже Кант цитируется по изданию: *Кант И. Критика способности суждения [1790] / пер. Н. Соколова // Кант И. Соч.: в 6 т. Т. 5. М.: Мысль, 1966. С. 329–335.*

которой разыгрываются различные чувства», и далее: «...так называемый хороший вкус страшится всяких более глубоких воздействий, оказываемых произведениями искусства, и молчит там, где начинает говорить сама суть художественного произведения и исчезают его внешние и второстепенные черты»\*. В начале своих великих лекций Гегель резко разграничивает естественную и художественную красоту: художественная красота «рождается и возрождается на почве духа». Кант, как видно из приведенных мною примеров, также говорит об определенных объектах природы и определенных видах искусства. Таким образом, второе кантовское представление об искусстве существенно отличается от понимания искусства как объекта эстетического суждения, применимого к нему так же, как и к природе.

В книге «Итальянские часы» Генри Джеймс пишет, что барочный живописец Доменикино — это «пример старания, отделенного от вдохновения, и школьной выучки, лишенной непосредственности». Это сделало его, продолжает Джеймс, «интересным случаем, даже если он не является интересным живописцем». С творчеством Доменикино всё в порядке. Он освоил программу художественной школы. Но дух — не то, чему можно научиться, и нет средства, которое помогло бы в случае его отсутствия. Следовательно, сказать, что в произведениях Доменикино нет духа, — значит применить критерий совсем другого порядка, нежели оценочная шкала в художественной академии. Отсутствие у Доменикино того, что Кант называет «гением», «образцовой оригинальностью природных дарований субъекта в свободном применении своих познавательных способностей», — его беда, а не вина. Стоит добавить, что дух, с кантовской точки зрения, действительно внутренне связан с познавательными способностями. Смее утверждать, что именно это, в свою очередь, связывает Канта с современным искусством,

\* Здесь и ниже Гегель цитируется по изданию: Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. / пер. Б. Столпнера. Т. 1. М.: Искусство, 1968. С. 13–14, 40.

а точнее — с искусством любого исторического периода, включая, разумеется, и наш.

Но давайте ненадолго задержимся на Доменикино. Он был художником болонской школы, который последовал в Рим за братьями Карраччи и помог привести в исполнение программу Тридентского собора, участники которого надеялись, что сила изображений поможет дать ответ движению Реформации. Его цикл фресок «Жизнь святой Цецилии» 1615–1617 годов считался, как пишет Виттковер, вершиной мастерства живописи. Пуссен назвал его шедевр «Последнее причащение святого Иеронима» величайшей картиной века, уступающей разве что «Преображению» Рафаэля. В XVIII веке Доменикино «часто называли вторым после Рафаэля». Два полотна, принадлежавшие кисти этих мастеров, были внесены в короткий список произведений, предназначенных для передачи Лувру войсками Наполеона. Доменикино «создал стиль ландшафтов, очевидно сильно повлиявший на раннее творчество Клода Лоррена». Его стиль отмечен чертами классицизма, и поэтому он сильно выделялся на фоне господствовавшего барокко, которым, в частности, был увлечен его главный соперник — Ланфранко. Спад популярности Доменикино в XIX веке произошел в основном из-за Джона Рёскина, которого вполне можно назвать Хилтоном Креймером своего времени, если принять во внимание резкость его критики, направленной на ослабление влияния итальянской школы, чьи представители должны были, судя по всему, освободить место для *современных художников*. Я полагаю, что позиция Генри Джеймса в отношении Доменикино сформировалась именно под воздействием прочтения «Современных художников» Рёскина, а не как результат его собственных критических размышлений. В 1840-х годах Рёскин, относившийся к Доменикино с открытым пренебрежением, написал, что картины XVIII века отличаются отсутствием искренности и что болонская школа эклектична. Это было историческим



недоразумением: художники болонской школы гордились своей «эклектичностью», считая, что берут из всего самое лучшее.

Кроме борьбы между классицизмом и барокко, в соперничестве Доменикино и Ланфранко существовал еще один важный момент. Стремясь оспорить достоинства мнимого шедевра своего конкурента, Ланфранко обвинил того в плагиате: он утверждал, что Доменикино украл идею своей картины у их общего учителя, Агостино Карраччи. Действительно, их современник Луиджи Ланци, восхищавшийся Доменикино, писал, что тот был не так дружен с изобретательностью, как с другими областями живописи, и по этой причине часто заимствовал у других мастеров, зачастую даже менее известных. Он действительно был подражателем — но не «подобострастным». Он украл лишь идею Агостино, а не ее воплощение. Законов, по которым можно было бы наложить на идею копирайт, не существует, так что факт написания Доменикино сцены последнего причащения святого Иеронима нельзя назвать кражей. Для сравнения обратимся к современности. Сола Стейнберга смущало, что каждый может воспользоваться идеей, проиллюстрированной им однажды на обложке журнала *The New Yorker*. (Этот знаменитый рисунок, наглядно изображающий то, как ньюйоркцы смотрят на мир, является замечательным примером видимого воплощения невидимой правды.) В конце концов Стейнберг был вполне удовлетворен решением судьи, которое гласило, что копирование идеи рисунка на обложке не дает лицензионного права на воспроизведение стейнберговских букв-паутинок. Графическое воплощение идеи, отвечающей типичному мировосприятию среднего ньюйоркца (сначала Нью-Йорк, а потом уже всё остальное), является частной собственностью художника, в то время как сама эта идея — несмотря на то, что ее воплотил Стейнберг, — является общественным достоянием.

Удивительно, что мы находим в запрестольном образе XVII века и в современном комиксе две сходные

характеристики: идею и воплощение, и обе они присутствуют во втором, но не в первом представлении Канта об искусстве. Фактически почти всё, что Кант хотел сказать о своем втором взгляде на искусство, в его книге уместилось всего лишь на нескольких страницах, посвященных духу, и их наличие в этом, пожалуй, величайшем тексте эпохи Просвещения в области эстетики само по себе служит знаком того, что ценности Просвещения постепенно уходят в прошлое и дает о себе знать новая эра. Благодаря культурному чутью Кант понял, что ему вскоре придется иметь дело с романтическими ценностями и совершенно новым подходом к искусству, даже если он попробует рассмотреть их как преимущественно когнитивный феномен. Удивительно, что в другой части Европы те же самые идеи продвигались художником Франсиско Гойей. Излагая программу мадридской Королевской академии изящных искусств Сан-Фернандо, Гойя написал, что в искусстве нет правил: «No hay reglas in la pintura». Это объясняет, почему технично исполненное произведение может нам понравиться меньше, чем то, что исполнено не столь аккуратно. Подобно Канту, чья «Критика способности суждения» была опубликована в 1790 году, Гойя считал себя человеком Просвещения — *lustrado* (исп. просвещенный человек), поэтому особенно удивительно то, что оба, философ и художник, независимо друг от друга осознали, что им предстоит иметь дело с новыми взглядами на искусство. Люди начинали понимать и ценить то, что искусство, перестав быть только лишь свидетельством хорошего вкуса, теперь обещает им нечто большее. И это «большее» могло изменять сознание зрителей, открывая перед ними абсолютно новые системы идей. Но для достижения этого не было правил, подобных тем, следуя которым, можно создавать нечто в хорошем вкусе. Это имеет мало общего с *суждением*, если использовать кантовскую терминологию. Представьте, что вы оцениваете арт-выставку так же, как вы стали бы оценивать выставку собак!

В «Неведомом шедевре» — книге Бальзака, опубликованной в 1831 году, уже чувствуется, что Просвещение — в далеком прошлом. Эта книга рассказывает о трех художниках, два из которых — реальные исторические фигуры: начинающий художник — еще юный Никола Пуссен, и Франс Порбус — успешный фламандский живописец, любимец французской королевы Марии Медичи, смененный в этом качестве Рубенсом; третий персонаж — вымышленный: это старик по имени Френхофер. Они обсуждают картину с изображением Марии Египетской, снимающей с себя одежду — с тем, чтобы взамен за оказание сексуальных услуг получить возможность войти в Иерусалим. Френхофер предлагает купить картину, и это льстит Порбусу, который расценивает его желание как знак того, что мастеру понравилось его работа. «Понравилась? — переспрашивает Френхофер. — И да, и нет. Твоя женщина хорошо сложена, но она не живая». И он продолжает:

С первого взгляда она кажется прелестной, но, рассматривая ее дольше, замечаешь, что она приросла к полотну и что ее нельзя было бы обойти кругом. Это только силуэт, имеющий одну лицевую сторону, только вырезанное изображение, подобие женщины, которое не могло бы ни повернуться, ни переменить положение. <...> А между тем законы удаления вполне выдержаны, воздушная перспектива соблюдена точно; но, несмотря на все эти похвальные усилия, я не могу поверить, чтобы это прекрасное тело было оживлено теплым дыханием жизни. <...> Чего же здесь недостает? Пустяка, но этот пустяк — всё\*.

Френхофер закатывает рукава и, добавив пару мазков, оживляет полотно. Френхофер высказывает естественное толкование

\* Бальзак О. де. Неведомый шедевр [1831] / пер. И. Брюсовой  
// Бальзак О. де. Неведомый шедевр. Поиски абсолюта. М.: Наука, 1966.  
С. 12–13, 15.

«недостатка духа» как «недостатка жизни». В этом сложность прочтения Канта с точки зрения романтиков — с той точки зрения, которую, как вполне обоснованно можно предположить, он сам и открыл. На самом деле он понимал дух иначе, чем романтики, и куда глубже. Поскольку дух — центральное понятие представления об искусстве, выдвинутого Кантом, стоит заострить внимание на тех конкретных произведениях, о которых он ведет речь.

Кант говорит, что дух — это «оживляющий принцип сознания», который заключается в «способности изображения эстетических идей». Что не означает — идей об эстетике. Речь идет об идеях, представленных для чувств и через чувства, то есть об идеях, которые могут быть восприняты опытным путем — при помощи чувств, а не абстрактно. Для классической философской традиции, в которой чувства рассматриваются как нечто безнадежно запутанное, это очень смелая и чрезвычайно противоречивая формулировка. Согласно классической традиции, идеи воспринимаются только разумом, а знание может быть достигнуто лишь при условии отказа от чувств. Для современного читателя словосочетание «эстетическая идея» звучит достаточно обыденно. В глазах первых читателей Канта оно, напротив, представляло собой волнующее сочетание противоположностей. Ведь оно по меньшей мере наводит на мысль о том, что искусство — когнитивный процесс, поскольку оно дарит нам идеи, и что у гения есть возможность найти чувственный канал, по которому эти идеи передаются в сознание зрителя. Гегель в «Лекциях по эстетике» формулирует это иначе. Он говорит, что искусство делает это особым способом — «порождает из самого себя произведения искусства как первое посредствующее звено, примиряющее явления только внешние, чувственные, переходящие с чистой мыслью, природу и конечную действительность с бесконечной свободой постигающего мышления». Мы можем сформулировать это несколько иначе: художник находит возможность *воплотить* идею в чувственном художественном материале.

Кант никогда не был щедр на примеры, называемые им в «Критике чистого разума» «подпорками способности суждения», необходимость в которых — «знак глупости». Но, я надеюсь, мы сможем все-таки понять то, что философ пытается нам сказать, рассмотрев тот достаточно скудный пример, который он предлагает нашему вниманию. Представьте, что художника попросили выразить в картине идею великой силы бога Юпитера и что он показывает нам изображение орла с зажатыми в когтях молниями. Орел считается птицей Юпитера, павлин — птицей его жены, Юноны, а сова — его дочери Минервы. Таким образом, художник изобразил Юпитера через его атрибут — точно так же, как другой художник изображал бы Иисуса в виде ягненка. Способность держать молнии несет в себе идею нечеловеческой силы. Это — «эстетическая идея», так как она делает очевидной степень силы, которой обладает Юпитер, поскольку способность удерживать молнии в руках намного превосходит наши возможности. Только в высшей степени могущественный бог способен на нечто подобное. Это изображение передает то, что не способно передать словосочетание «Юпитер могуч». Кант говорит об идеях «отчасти потому, что они по крайней мере стремятся к чему-то лежащему за пределами опыта», но это именно эстетические идеи, потому что нам для того, чтобы их изложить, приходится использовать то, что заключено в нашем опыте. Тем самым искусство, по его мнению, задействует опыт для того, чтобы вынести нас за его пределы. Но в этом-то на самом деле и заключена та проблема, которую Гегель усматривает в искусстве — в отличие от философии. Искусство не может обойтись без чувств. Оно способно излагать идеи огромного значения, но для этого ему нужны «эстетические идеи». Выдающийся тезис Гегеля о конце искусства внутренне связан с представлением о неизбежной зависимости искусства от чувств. По его мнению, преимущество философии состоит в том, что она свободна от этой зависимости.

Давайте рассмотрим одно великое произведение искусства — «Воскресение Христа» Пьеро делла Франческа. Эта фреска поделена на две части: в нижней изображена группа хорошо вооруженных солдат, спящих у гробницы Христа, а в верхней — Христос с выражением, я бы сказал, безотчетного торжества на лице выходит из гробницы, держа в руке знамя. Солдаты и Христос написаны с разных точек зрения: чтобы увидеть Христа, нам нужно поднять глаза. Воскресение происходит «в ранние часы рассвета». Это новый день, буквально и символически. Вместе с тем это — опять-таки, буквально и символически — приход новой эпохи: прохладный день, замерший на пороге между зимой и весной. Солдаты были выставлены на посту для того, чтобы проследить за порядком: никто не должен вынести тело мертвого Христа. Можно сказать, что солдаты — живая сигнализация, которую могут привести в действие расхитители гробниц. Но это не важно: ведь Христос оживает в то время, когда они, ни о чем не подозревая, спят. Он даже не потревожил крышки гробницы. Хотя Христос всё еще во плоти — мы видим его раны, — кажется, что от него осталась лишь душа. Язык Пьеро соединяет удивительные идеи с обыденным опытом. Сложнейшая идея смерти и воскресения, тела и духа — идея, провозглашающая новое начало для человечества, — воплощена в одном-единственном, но чрезвычайно наглядном изображении. Прямо на наших глазах происходит чудо — и это при том, что Пьеро представил ключевой догмат христианской веры в самом простом обличье. Конечно, чтобы лучше разобраться в том, что мы видим перед собой, необходимо толкование, но по ходу толкования разные детали сцены складываются в единую картину, пока мы не осознаем, что видим нечто поразительное и чудесное. Через пропасть между глазом и сознанием перекинут мост — или, в терминологии Гегеля, «посредствующее звено» — искусства.

Кант писал для аудитории, которая почти не имела представления ни о каком другом искусстве, помимо западного.

Вероятно, основываясь на антропологических иллюстрациях, которые он видел до этого, Кант знал, что существуют части света, где люди покрывают себя чем-то вроде спиральной татуировки: «...внешний вид можно было сделать более красивым с помощью всевозможных завитушек и легких, но правильных штрихов, как это делают новозеландцы при татуировке, если бы только это был не человек», — пишет он в «Критике способности суждения», явно рассматривая татуировку как вид чисто декоративного изображения и необязательной орнаментации, предназначенный для того, чтобы украсить человеческое тело, — как если бы оно, будучи подобием божественного, не было достаточно красивым само по себе. Чтобы начать воспринимать татуировку как вид искусства и, следовательно, как эстетическую идею, соединяющую украшенного таким образом человека с невидимыми силами вселенной, Канту понадобился бы существенный пересмотр взглядов и убеждений. Вспомните, как в наше время популярны татуировки с орлами или пышногрудыми женщинами викторианских габаритов.

Что меня впечатляет, так это то, что предельно сжатое рассуждение Канта о духе можно применить к логике практически любого произведения искусства вне зависимости от времени и места его создания, от культуры, к которой оно принадлежит, равно как и от объяснения того, почему настолько обнищал формализм как философия искусства. Ирония же заключается в том, что «Критику способности суждения» чаще всего цитируют именно как основополагающий текст формалистического анализа. С другой стороны, модернистский формализм действительно достиг, и это в свое время отметил Гринберг, признания самостоятельности значительного количества искусства, которое викторианцы, к примеру, назвали бы примитивным, имея в виду представление, что создававшие его художники должны были — если бы только они могли — ваять и живописать в точности так же, как это делали европейцы XIX века. Роджер Фрай

оценил африканскую скульптуру — вслед за суровым формалистом из Блумсбери Клайвом Беллом — за ее «выразительную форму». В сущности, это означало, что скульптура орнаментализировалась — по Канту — как татуировка. Я часто думаю, что было бы, если бы те, кто восхищается эстетикой Канта, дочитали бы его книгу до сорок девятого раздела, в котором он приводит предельно сжатое рассуждение о том, что делает искусство важным с человеческой точки зрения. Читателю пришлось бы не только, как выразился Гринберг, расширить горизонт своего вкуса, но и признать, что искусство Африки или Океании сформировалось под влиянием особых эстетических идей этих стран. Когда Вирджиния Вулф посетила выставку негритянской скульптуры, о которой с таким восторгом отзывался Роджер Фрай, она написала своей сестре Ванессе: «Смутно могу себе представить <...> что, если бы на моем камине стояла такая скульптура, я была бы совсем иным человеком — возможно, не таким милым, но зато таким, которого точно не забудешь». Полагаю, она имела в виду, что если бы она приняла эстетические идеи, воплощенные в африканских фигурах, то была бы уже вовсе не той нервической натурой из богемных кругов Блумсбери, какой мы ее себе представляем, — но поклонялась бы богу огня и танцевала бы под звуки неистовых барабанов (или крики участников акции «Захвати Уолл-стрит»), — другими словами, подчинялась бы требованиям совсем другой культуры.

Весьма назидательный конфликт реакций можно наблюдать на примере одного несчастного эпизода из жизни Фрая. В двадцатые годы он отправился во Францию для лечения непрекращающихся болей при помощи самогипноза. Он встретил француженку Жозетт Комеле, с которой вступил романтические, но, по-видимому, не сексуальные отношения. Весной 1924 года Фрай показал ей купленную им африканскую маску. В книге «Роджер Фрай: искусство и жизнь» биограф ученого Фрэнсис Сполдинг пишет, что «дикая экспрессивность маски



плохо сказалась на ее [Комеле] нервах, вызвав испуг и тревогу». Решив, что Фрай над ней издевается, Жозетт неверно истолковала его жест, а сам Фрай не успел ей ничего объяснить. Стоя на утесе в Гавре, лицом к Англии, она застрелилась. Фрай сделал эскиз для ее могильного камня.

Плюрализм нашей культуры подразумевает в качестве одной из своих составляющих расширение набора средств, доступных художникам для воплощения их эстетических идей — иными словами, для передачи смыслов, которые уже не так просто было бы выразить при помощи картин, написанных в ренессансном стиле, хотя последние, бесспорно, когда-то идеально соответствовали задаче воплощения основных идей христианства. Дух побуждает современных художников искать формы и материалы, чуждые этой традиции, в частности использовать (здесь я приведу пример материала, который не найдешь в художественных магазинах, а его применение несколько лет назад вызвало настоящий скандал) слоновий навоз. На той же выставке, где была представлена провокационная работа Криса Офили из этого материала, другой художник, Марк Куин, выставил скульптурный автопортрет, выполненный им из своей замороженной крови. (Для автора было особенно важно использовать собственную кровь.) За несколько лет до этого Йозеф Бойс начал использовать — фактически в качестве своего фирменного материала — животный жир, символизирующий питательность и исцеление, а также войлок — как символ тепла.

Сегодня произведение искусства может быть сделано из чего угодно, собрано из чего угодно ради выражения каких угодно идей. Такое изменение налагает огромную интерпретативную нагрузку на зрителей, старающихся понять, каким образом дух художника взялся за представление тех идей, которые его взволновали. Воплощение идей или, можно сказать, значений — это, возможно, всё, что нам нужно для создания философской теории, направленной на то, чтобы определить,

что такое искусство. Но критический подход, заключающийся в определении способа, при помощи которого была воплощена та или иная идея, изменяется от работы к работе. Кёрк Варнедо в своих Меллоновских лекциях «Изображая ничто» заявил в защиту абстрактного искусства: «Мы – производители смыслов, а не образов. Дело не только в том, что мы способны распознавать образы <...>, дело в том, что мы созданы, чтобы извлекать из вещей смыслы, и что мы постоянно учимся у других делать это». Согласно этому мнению, второй подход Канта к искусству подразумевает извлечение смыслов, что предполагает общечеловеческую склонность не просто видеть вещи такими, какие они есть, но постоянно обнаруживать эти смыслы в том, что мы видим, даже если иногда мы и понимаем их неправильно, как это произошло в случае с несчастной Жозетт Комеле.

Если такое прочтение второй теории Канта о произведении искусства состоятельно, тогда, как мне кажется, между его представлением об эстетической идеей как теорией искусства и моим стремлением определить произведение искусства как воплощенный смысл существует определенное сходство. Конечно, в недавней статье я связал эти два понятия таким образом, что следовало заключить, будто кантовская философия искусства куда ближе к современному искусству, чем формалистическое прочтение Канта – по крайней мере в том виде, какой оно обрело под пером Клемента Гринберга, – хотя на деле это прочтение было близким скорее к *модернистскому* искусству. Конечно, формализм представлялся его адептам – британцам Клайву Беллу и Роджеру Фрау в не меньшей степени, чем американцам Гринбергу и Альберту Барнсу, – тем, что представляло собой саму современность (*modernity*) модернистского искусства. И, конечно же, формализм – что бы под этим термином ни подразумевал Кант – имел больше очевидных связей с любым из течений высокого модернизма (абстракцией, неопластизмом, живописью Анри Матисса), чем с постмодернистской

парадигмой и современным искусством. Но это верно лишь в том случае, если рассматривать формализм — наравне с пост-модернизмом — как стиль, не обращаясь к философии искусства как таковой. Такой подход достаточно характерен для исследователей (как историков, так и философов) искусства. Последние, ухватившись за стилистические изменения, увидели в них своего рода ключ к философскому определению искусства, фактически настоящее философское открытие того, что есть искусство на самом деле, в то время как всё, что было нужно с философской точки зрения, это найти верное определение искусства, рассмотренного вне зависимости от стиля, — определение, верное для искусства как такового, везде и всегда.

Смысл и воплощение были введены как необходимые условия для того, чтобы нечто считалось произведением искусства, в моей книге «Преображение банального», задачу которой я видел в том, чтобы предложить философское определение искусства. Эта книга — упражнение в онтологии, рассуждение о том, что значит «быть произведением искусства». Но наличие эстетической идеи, служащей, по кантовской формулировке, воплощению духа, не является — как это она сама же и показывает — ни необходимым, ни достаточным условием для того, чтобы нечто было искусством.

Вспомним слова Канта: «Об иных произведениях <...> говорят: в них нет духа, хотя и не находят в них ничего дурного в смысле вкуса». Это значит, что полотно вполне может быть красивым с точки зрения вкуса, но оно останется несовершенным, если в нем будет отсутствовать дух. Должно быть, очень многим произведениям искусства недостает духа. Картина Порбуса «Мария Египетская» недоставало духа в том смысле, что ей недоставало жизни, — но это, как мы видели, не имеет отношения к духу в понимании Канта. Однако существует немало портретов и пейзажей, которые показывают только сюжет и ничего больше. Как бы то ни было, мы говорим не только о форме

и не только о внешности. Нужно что-то знать о молнии для того, чтобы осознать мощь Зевса через тот факт, что он может держать в своих руках молнии. Нужно что-то знать о заклинании, чтобы понять, почему Христос может быть изображен в виде ягнненка. И нужно что-то знать о жизни, чтобы твой роман сочли искусством. В 1866 году, через пять лет после написания своего шедевра «Сайлес Марнер», в удивительном письме своему другу Фредерику Гаррисону Джордж Элиот писала:

Это сложная проблема; ее сложность давит на меня, пока я вновь и вновь прилагаю невероятные усилия в попытке сделать определенные идеи целиком и полностью воплощенными, как если бы они открылись мне сначала во плоти, а не в душе. Я считаю эстетическое учение высшим из всех учений, потому что оно обращается к жизни в ее высочайшей сложности. Но если ему не удастся быть чисто эстетическим — если оно хоть в чем-то упрощается, превращаясь из картины в диаграмму, — то тем самым оно становится самым отвратительным из всех учений.

Я высоко ценю этот пассаж: я чувствую, что устами великой писательницы, обретшей в своем открытии воплощенных идей великий секрет искусства, говорит Кант. Конечно, Элиот знала немецкую философию. Я не литературовед, но я полагаю, что она должна была считать ее бесценным открытием.

Пару лет назад я попал на выставку последних работ Дэвида Хэммонса, на которой были представлены облитые краской шубы на напольных вешалках. Какая идея была воплощена в его работе? «Эти шубы стали настоящими картинами — картинами моды и жестокости», — написал Окуи Энвезор в журнале *Artforum*, но, ссылаясь на то, что каждая из испорченных шуб была ярко освещена, добавил: «Их величественный вид <...> не соответствует исходящему от них странному впечатлению

мертвенности». Бывший редактор того же журнала Джек Банковски счел размещение этих «искусно испачканных мехов» в «престижнейшем из престижных магазинов» провокацией, заставившей «поежиться» обычных посетителей, пришедших за покупками. Оба автора включили инсталляцию Хэммонса в десятку лучших работ года.

Потребовалось бы много сил, чтобы объяснить это произведение XXI века философу конца XVIII столетия, но давайте все-таки попробуем представить, как бы это могло выглядеть. Во-первых, было бы необходимо найти способ объяснить одному из величайших моралистов в истории человечества концепцию прав животных. Ведь до Иеремии Бентама никто не задавался вопросом, страдают ли животные и имеем ли мы большее право заставлять страдать их, нежели пытаться и убивать друг друга. Нужно было бы суметь объяснить, почему активисты, выступающие за права животных, начали нападать на женщин, одетых в меховые шубы, до этого считавшиеся элитной категорией одежды. Их основная стратегия заключалась в том, чтобы распылить краску на одежду, тем самым превратив ее в непригодную для употребления разборчивыми владельцами. Банковски упомянул о том, что меховые шубы «искусно испачканы», подразумевая, что Хэммонс превратил их в картины, которые затем водрузил на портновские манекены, поместил в арт-галерею и осветил — каждую в отдельности — при помощи верхнего света. Инсталляция воплощает идею о том, что животных нельзя отлавливать и убивать в угоду тщеславию изнеженных женщин. Кант — способный ученик. Он понял бы, как в работе Хэммонса воплощена эстетическая идея, и — вполне возможно — одобрил бы ее, расценив как орудие нравственного воспитания. Но смог ли бы он в результате понять, что это — искусство? Сложно вообразить разговор Хэммонса с Кантом, но Кант, я думаю, счел бы, что Хэммонс выиграл спор. Точнее, он сказал бы господину Хэммонсу, что тот нашел искусный

контраргумент — эстетическую идею, не являющуюся, однако, произведением искусства. Каким образом скопление испорченных женских шуб может быть произведением искусства?

Источник проблемы — попытка втиснуть произведение искусства XXI века в мир искусства XVIII столетия, в эпоху рококо. Дистанция между ними слишком велика. Но подобные проблемы существовали и в XX веке. Энди Уорхол хотел подарить Чарльзу Лисанби портрет Элизабет Тейлор, но Лисанби не принял его на основании того, что это не искусство и что «в глубине души Энди знал, что это не искусство». В своей первой работе по философии искусства я утверждал, что для того, чтобы признать нечто искусством, необходима невидимая глазу составляющая — немного истории и немного теории. Можно предположить, что Канту не помешал бы вводный экспресс-курс по современному искусству. Его нужно было бы подвести к мысли о том, что подобное произведение может быть искусством. Для этого понадобилось бы образование, которое систематически разрушало бы предлагаемые им аргументы в пользу того, что оно не может являться искусством. И то же самое помогло бы Чарльзу Лисанби. В 1962 году, на первой выставке Энди в галерее Stable, портрет Лиз можно было приобрести всего за двести долларов. Сегодня на аукционе за него можно было бы выручить от двух до четырех миллионов.

Однако принципиальная философская позиция заключается в том, что искусство — это всегда больше, чем несколько необходимых условий, обязательных для искусства. Давайте рассмотрим простой случай — работу Уорхола 1962 года «Банки с супом Campbell». Неслыханная идея — до тех пор, пока Уорхол ее не воплотил. Ведь он мог написать банки в технике старых мастеров, с использованием кьяроскуро. Существует бесконечное количество способов воплощения. Но Уорхол избрал такой способ, который дает возможность вписать тридцать две банки в матрицу восемь на четыре, не оставив места для тридцать

третьей. И написал банки словно для детской раскраски — абсолютно одинаковыми. Из-за широты выбора задача дать определение искусству может показаться невыполнимой. Любой выбор допускает бытие-искусством, но этого недостаточно, чтобы объект действительно стал произведением искусства. Самое большее, чего можно достичь, — это то, что удалось Канту и мне: суметь открыть несколько необходимых условий. Я не хочу сравнивать предложение Канта со своим. Хэммонс мог бы сказать Канту, что его инсталляция в 2008 году будет искусством. По ряду причин «Банки с супом Campbell» Уорхола не могли считаться искусством в эпоху рококо. Конечно, теоретически кто-то мог бы их написать, но даже будь они написаны, все равно они не были бы обыденными упаковками, знакомыми всем в Кёнигсберге так же, как банки супа в 1961 году были знакомы всем в Америке. В 1761 году они не были бы поп-артом. Тогда, в 1761-м, они не могли иметь того значения, которое обрели в 1961-м. Искусство по своей сути принадлежит истории. Оно предназначено для того, чтобы храниться в художественных музеях. Возможно, правда, оно переросло свою судьбу — но это уже совсем другая история.

## Глава шестая

# Будущее эстетики

Несколько лет назад Американское общество эстетики опубликовало на своем сайте два информационных письма, в каждом из которых анонсировались конференции по эстетике как теме, которой уделяется недостаточно внимания в исследовании искусства. Авторами этих писем были представители двух разных дисциплин, чьи точки зрения на предмет исследования обычно не совпадают: историки и философы искусства. Выступив организаторами этих конференций, они — по-видимому, независимо друг от друга — согласились с тем, что для искусства эстетика важнее, чем это было признано ранее обеими дисциплинами. Историки, которые обычно рассматривают искусство в первую очередь с политической и социальной точек зрения, на этот раз — согласно анонсу — увидели преимущество в эстетическом подходе. А философы, до этого почти полностью сосредоточенные на том, «как мы определяем искусство и ту роль, которую играют институты *мира искусства* в этом определении», теперь задались вопросом, не потеряли ли они из виду то, «что в искусстве ценно», подразумевая под этим эстетический аспект. Меня же интересует, какие последствия можно ожидать, если эстетике вновь будет предписана та роль, которую она играла прежде.

Под эстетикой я понимаю то, как вещи проявляют себя, а также причины, побуждающие предпочесть один способ самопроявления другому. Вот хороший пример. В 1992 году, когда Американское общество эстетики отмечало пятидесятилетний



юбилей, я, будучи его президентом, предложил заказать моему другу художнику Солу Стейнбергу разработку дизайна праздничного плаката. Сол согласился это сделать — с тем, однако, условием, что ему не придется перегружаться работой. Он не вполне понимал, что такое эстетика, но я, вместо того чтобы пытаться ему это объяснить, попросил сотрудников *Journal of Aesthetics and Art Criticism* выслать ему несколько номеров, чтобы он смог сам разобраться в том, о чем думают специалисты по эстетике. Я многого от него хотел, учитывая, что он не испытывал желания перегружаться работой, и в результате верный своему характеру Стейнберг оказался гораздо больше очарован дифтонгом *Æ* на обложке журнала, чем его содержанием, если вообще открывал журнал: ведь и у дружбы есть предел. В один прекрасный день он позвонил мне и сказал, что справился с задачей, и я (как эстетик) должен заметить, что он смог подойти к сути вопроса гораздо ближе, чем все те, кто имел дело только со словами. Стейнберг позаимствовал у художника Джима Дайна сделанный специально для него рисунок с изображением пейзажа, в котором рядом с домом размещалась объемная и весьма массивная буква *E* — из тех, что помещают на самый верх оптометрической таблицы. *E* на этом рисунке мечтает стать более совершенной и элегантной *E*, чем это позволено ей шрифтовой формой. Усовершенствованная буква — предмет ее мечты — показана над ней в «пузыре» с текстом. Всё, что сделал Сол, — это простая замена элегантной *E* дифтонгом из журнала, и вот уже массивная *E* мечтает о том, чтобы стать дифтонгом, подобно тому как сорокакилограммовый дохляк в рекламе фитнеса мечтает иметь пресс и бицепсы, от которых млеют все девушки. Это — эстетика в двух словах. И конечно, всё могло бы быть наоборот. В глубине души дифтонг тоже может мечтать о честном и современном облике массивной *E*. Стоит подчеркнуть, что между тем, как звучит слово с дифтонгом и то же слово с отдельно стоящими *A* и *E*, нет ни малейшей разницы.

Но различия в шрифте — это не просто орнамент, как сказал бы логик Готлоб Фреге: они вносят вклад в значение текста. Всегда есть причина предпочесть один вид другому. До тех пор, пока существуют видимые различия в том, как вещи выглядят, будет существовать и необходимость в эстетике. Мы напечатали три тысячи плакатов и выставили их на продажу для членов организации. Как и следовало ожидать, мне лишний раз пришлось удостовериться в том, что специалисты по эстетике не настолько заинтересованы в искусстве, чтобы платить за плакаты: насколько я знаю, они и по сей день пылятся где-то в фондах организации. Подозреваю, что куда быстрее их раскупили бы историки искусства: они гораздо лучше осведомлены о ценах на работы Стейнберга, умершего в 1999 году.

Это подводит меня к основному различию между двумя дисциплинами, существующему в настоящее время. Философия была практически неуязвима для влияния Теории, как стали начиная с 1970-х годов называть корпус тех — в основном деконструктивистских — стратегий, которые изменили едва ли не каждое второе ответвление гуманитарных наук: антропологию, археологию, литературоведение, историю искусства, киноведение и многие другие. Все они искажались призмами мировоззрений и были почти незаметны до начала шестидесятых, когда превратились в жесткую систему академических дисциплин (каждая из которых обладала своими собственными правилами и программами), поначалу включавшую — если говорить о структуре американских университетов — женские и афроамериканские исследования, а затем разветвившуюся на различные гендерные и этнические штудии: квир-исследования, исследования чикано и т. д. Думаю, было бы правильно сказать, что все эти стратегии приводились в движение различными активистскими программами, которые были нацелены — как, например, в случае с художественным образованием, арт-критикой и самой художественной практикой — на изменение социальных установок — изменение,

которого они стремились достичь, очищая их от предубеждений и, пожалуй, несправедливостей, допускаемых по отношению к той или иной социальной группе. В конечном счете деконструкция стала общераспространенным методом демонстрации того, как общество продвигает и поддерживает интересы определенных групп, например белых мужчин или — в другой системе координат — европейцев и североамериканцев.

На этом пестром фоне стоило бы поразмыслить о том, что может значить нынешнее повышенное внимание к эстетике со стороны историков искусства. Станет ли эстетика основой для выработки новых дисциплин: афроамериканской эстетики, латиноамериканской эстетики, квир-эстетики, как это внушают нам сериалы вроде «Натурал глазами гея», в которых эстетика считается одним из определяющих атрибутов гей-сообщества и где формируются новые гендерные установки, например недавно введенная категория метросексуала — натурала с развитым эстетическим вкусом? Или это подразумевает избавление от деконструктивистской реорганизации знания, так что искусство в ближайшие десятилетия не будет рассматриваться с точки зрения активистов и к нему теперь будут обращаться «ради него самого», как к чему-то, доставляющему удовольствие для зрения и слуха независимо от того, что мы считаем гендерным взглядом, этническим взглядом, расистским взглядом и т. д.? Или же поворот к эстетике означает не конец социального и политического отношения к искусству, но скорее их переход в то, что можно было бы классифицировать как ранее не освоенные ими измерения, а именно в женскую эстетику, афроамериканскую эстетику, квир-эстетику и т. п.? И в таком случае поворот к эстетике на самом деле отнюдь не является изменением общего направления?

Теория вошла в академическое сознание в начале семидесятых. Первые крупные работы Жака Деррида и Мишеля Фуко относятся приблизительно к 1961–1968 годам, когда по всему

миру прокатилась волна студенческих протестов. В Америке события и движения, придавшие Теории активистский колорит, пришлись в основном на середину — конец шестидесятых: 1964 год ознаменовался для Америки «Летом свободы»; радикальный феминизм как движение появился после 1968-го; Стоунволлские бунты, с которых началось массовое движение за права геев, происходили в 1969-м, а антивоенное движение захватило и следующее десятилетие. Отношение к Теории стало определяющим моментом в выборе принципиальной позиции для многих из тех, кто (ближе к восьмидесятым) вступал на академический путь: она стала настоящим яблоком раздора, которое раскалывало кафедры — чаще всего по возрастному принципу — на традиционалистов, придерживавшихся формалистического подхода, и активистов, чей интерес к искусству в основном был обусловлен политикой идентичности. Консервативные арт-критики утверждали, что эстетика — это то, чем пренебрегли (сознательно или нет) те, кого они называли «левыми». С консервативной точки зрения поворот к эстетике означал возвращение к традиции. Тот факт, что прием работ по эстетике был анонсирован кафедрой истории искусств, мог и должен был быть воспринят консерваторами положительно. В сущности, он ознаменовал приблизительно то же самое, что во Франции после Первой мировой было названо *rappel à l'ordre* — призывом к порядку, обращенным к художникам-авангардистам и обязавшим их отложить эксперименты и вновь изображать мир таким, каким он был бы приемлем для множества людей, чье представление об устойчивом миропорядке было разрушено войной. Те, кто видит вещи таким образом, были бы очень разочарованы, если бы эстетика стала просто еще одним способом рассуждать об искусстве с точки зрения Теории. По тем же причинам едва ли можно себе представить, что историки искусства, чьи учебные планы, библиографии и репутации основаны на политическом подходе к искусству, внезапно отвернулись бы

от всего этого и с радостью приняли бы другой, совсем новый подход, который, кроме прочего, рассматривал бы искусство так, как если бы гендер, расовая принадлежность и т. п. больше не имели значения. Это означало бы, что их взгляды наконец совпали с традиционалистскими: поистине грандиозная трансформация — как академической структуры, так и вообще культурной жизни. Но такое вряд ли произойдет.

Ситуация в философии совсем иная. Как я уже говорил, в английских и американских университетах Теория не имела практически никакого влияния на философию как академическую дисциплину. Молодые люди, продолжавшие после бакалавриата обучение на философских факультетах, принадлежали к той же самой исторической формации, что и те, кто заканчивал обучение по истории искусства и культурологии, но вопросы, являвшиеся причиной идеологического размежевания во всех остальных свободных науках, в их среде споров не вызывали, поэтому на философских факультетах редко происходили такие расколы, как в сфере других гуманитарных наук. Тексты, рождавшие непримиримых противников и тем самым дробившие академическую жизнь на других факультетах, наиболее видными из англоязычных философов просто не воспринимались всерьез как философия. Я думаю, отчасти это было связано с тем, что язык, которым они были написаны, воспринимался ими как гротескно контрастирующий с общепринятыми стандартами ясности и логической последовательности, соответствие которым является обязательным для философских произведений. За соответствием этим стандартам следили редакционные коллегии главных журналов по философии. Принцип «публикуй или погибнешь» дарвинизировал работы, написанные новым, легкомысленным языком. Ведь поскольку чаще всего философские тексты никто, кроме других философов, не читает, в англоязычном мире просто не существовало других мест для публикации, кроме обычных журналов.

Вместе с тем философия никогда не воспринимала себя саму как подлежащую деконструкции. Дело в том, что в XX веке все важнейшие философские направления уже и без того по сути представляли собой программы реформирования этой дисциплины. Витгенштейн утверждал, что «большинство предложений и вопросов, толкуемых как философские, не ложны, а бессмысленны. Вот почему на вопросы такого рода вообще невозможно давать ответы, можно лишь устанавливать их бессмысленность». Эта крайность — высказывание, выражающее радикальный скептицизм по отношению к традиционной философии, — привела к тому, что теперь проблемой стало найти хоть что-то, чем философы смогли бы заняться вместо нее. Так, целью феноменологии было описать логическую структуру сознательного опыта. Позитивизм посвящен логическому прояснению языка науки. «Философия возрождается, — писал прагматик Джон Дьюи, — когда перестает быть средством разрешения проблем философов и становится методом <...> разрешения проблем человечества». Ричард Рорти предложил философам заняться назидательными беседами с теми представителями других дисциплин, которые знают свое дело. Так что к моменту появления Деррида и Фуко философии пришлось вынести столько масштабной критики, что, несмотря на предпринятые ими усилия, она оказалась практически невосприимчивой к их атакам. Что по-прежнему оставалось незыблемым, так это сравнительно нейтральный метод анализа, который — если бы кто-то оказался в нем заинтересован — можно было бы любопытным образом применить к некоторым из основных элементов Теории, например к знаменитому тезису Деррида «Il n'y a pas de hors-texte» (*франц.* «Нет ничего, кроме текста») или же к замечательной идее Фуко об эпистемах, которые определяют исторические периоды. Феминизм в философии стал отраслью аналитической философии, а не радикальным вызовом неприемлемо маскулинной философии, и если верно,

что существуют эксклюзивно женские пути познания, это могло бы стать частью дискуссии без необходимости прибегать к голословным рассуждениям о том, что подобная позиция одинаково доступна как мужчинам, так и женщинам. Сегодня большинство женщин-философов — феминистки, которые, мне кажется, не видят никакой необходимости в существенном изменении содержания дисциплины. С другой стороны, поразительно, что распространенным стандартом в прессе при обозначении третьего лица — в тех случаях, когда не указано имя человека — стали местоимения «она» и «ее».

Во все времена, кроме великого века немецкого идеализма, эстетика считалась маргинальным разделом философии, и эстетические проблемы не рассматривались (в рамках тех философских практик, которыми считали нужным интересоваться не только профессиональные философы) как достаточно важные. Так что пересмотр эстетики имел бы не столь большое — если бы вообще имел хоть какое-то — влияние на современную философию по сравнению с тем влиянием, которое он мог бы иметь на историю искусства. Однако исходным положением лондонской конференции было, по всей видимости, то, что эстетика — если использовать несколько парадоксальную формулировку — исчезла из эстетики. По мнению организаторов конференции, специалисты по эстетике сделали ее настолько несущественной для своего анализа искусства, что они забыли или не заметили, как на самом деле важна эстетика для искусства и, с другой стороны, что искусство занимает значительное место в человеческом опыте. Сбор статей был объявлен для того, чтобы исправить эту ситуацию. Это был призыв вернуть эстетику в философию искусства, признав за ней большее значение, чем это было принято до недавнего времени.

И тут появился я, поскольку меня заодно с Марселем Дюшаном признали ответственным — по крайней мере, отчасти — за то, как развивались события. Дюшан действительно

сказал, что «опасность эстетического наслаждения состоит в том, что его могут начать избегать», и в определенной мере целью изобретения его знаменитых реди-мейдов 1913–1917 годов было создать произведение искусства, которое не служило бы поводом для соображений эстетического порядка. Дюшан объяснил это в уже неоднократно цитированной мною лекции, которая состоялась в нью-йоркском Музее современного искусства в 1961 году: «Я хочу особо подчеркнуть, что выбор этих „реди-мейдов“ не был продиктован эстетическим удовольствием. Он основывался на реакции зрительного безразличия и на отсутствии хорошего или плохого вкуса <...>, в сущности — на полной анестезии». Если, как однажды вообразил Дали, всё искусство станет реди-мейдом, тогда действительно не останется — или будет совсем немного — места для эстетики. Но, несмотря на несколько насмешливое предположение Дюшана (высказанное им в тексте «К вопросу о реди-мейдах») о том, что «поскольку тюбики с краской, которыми пользуется художник, — это реди-мейды промышленного изготовления, мы можем заключить, что все картины в мире — это тоже реди-мейды, созданные из других реди-мейдов», было ясно, что для идентификации произведений искусства с нулевым уровнем художественного интереса необходимо определенное усилие. Одно дело — признать существование искусства, самым интересным свойством которого было отсутствие в нем художественного интереса, и совсем другое — утверждать, что у эстетики нет вообще никакого значения в искусстве. В диалогах с критиком Пьером Кабанном Дюшан прямо говорит о своей главной цели, а именно: уменьшить то, что он расценивал как чрезмерное значение, приписываемое искусству, которое он назвал «сетчаточным». В каком-то смысле позиции Дюшана и организаторов лондонской конференции прямо противоположны. Организаторы утверждали, что уделяется слишком мало внимания тому, чему, как считал Дюшан, уделяется слишком много внимания.



Он говорил, что живопись не только приносит эстетическое наслаждение, что она обладает и другими функциями: «она может быть религиозной, философской, моральной». А организаторы сетовали на то, что он зашел слишком далеко. Впрочем, это противоречие не назвать грандиозным.

Для меня философским открытием Дюшана является то, что он показал, что искусство может не иметь каких бы то ни было эстетических норм и определений (и тогда его смысл будет заключаться в демонстрации того, что их действительно нет); причем это открытие было сделано в период, когда считалось, что единственный смысл искусства — это эстетическое наслаждение. С моей точки зрения, в этом достоинство его реди-мейдов. Признание того, что если может существовать анестетическое искусство, то искусство не зависит — с философской точки зрения — от эстетики, расставило многое по своим местам. Это открытие имеет огромное значение — но только для тех, кто заинтересован (как я, например) в том, чтобы найти философское определение искусства или, точнее, необходимые и достаточные условия для того, чтобы что-либо стало произведением искусства. В этом, как поймут читатели книги, и заключается ее содержание.

Проблема, как она мне представлялась раньше и представляется до сих пор, началась с Уорхола и его «Коробки Brillo», внешне как две капли воды похожей на обычные картонные коробки, в которых перевозили губки Brillo с фабрики на склад и в супермаркет, так что вопрос различения этих коробок стал для меня острым; поэтому я и взял этот пример для того, чтобы разобраться с вопросом о различии искусства и реальности. Я имею в виду не эпистемологическое, а, скорее, онтологическое различие: рано или поздно понимаешь, что одна из коробок сделана из фанеры, а другая — нет. Вопрос в том, может ли несоответствие между искусством и реальностью сводиться к столь очевидному различию. Я полагал, что не может,

но с самого начала моей стратегией было выяснить, каким образом могут существовать различия, не относящиеся к восприятию. Мне казалось, что должна существовать художественная теория, которая может объяснить это различие. По этому пути в шестидесятые шли несколько философов. Ричард Воллхайм сформулировал свои суждения в терминах «минимальных критериев» — то есть применил подход Витгенштейна, фактически не релевантный проблеме; поскольку Воллхайм полагал, что при различении искусства и неискусства могут быть использованы минимальные критерии, которые относятся к сфере восприятия, его теория уводит нас от решения вопроса. В то время как последователи Витгенштейна, как и большинство других философов, полагали, что поиск определения искусства — задача невыполнимая и даже ненужная, Джордж Дикки ясно сформулировал свои суждения в следующем определении: нечто считается произведением искусства в том случае, если так постановил *мир искусства*. Я восхитился смелостью Дикки, но обнаружил погрешности в его институционалистской дефиниции. 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? Я полагал, что должны быть причины называть «Коробку Brillo» искусством и что, коль скоро бытие-искусством основывается на причинах, оно не может — а если и может, то очень редко — быть результатом постановления.

Таковы были, я думаю, основные позиции, и те, кто анонсировал прием статей, несомненно, были абсолютно правы, полагая, что эстетические критерии не играли никакой роли в последующих обсуждениях. Дикки включил в свое определение положение о том, что произведение искусства должно иметь статус «кандидата для оценки», и эта «оценка» вполне могла бы быть эстетической, но Дикки никогда не стремился к полной ясности.

Нередко я говорил, что если неразличимые объекты — «Коробка Brillo» и коробка Brillo — воспринимаются одинаково с точки зрения чувств, они должны быть и эстетически сходными, но больше я не считаю это высказывание верным — в основном потому, что решил задействовать улучшенную философию. И это, как вы увидите, делает вопрос эстетики неуместным, как никогда.

Давайте попробуем отличить произведение искусства от обычного предмета, например «Коробку Brillo» — от тщательно раскрашенного по трафарету деревянного ящика, каковым является любой из экземпляров работы. В 1964 году было изготовлено около трехсот таких экземпляров, а в 1970-м — еще сто или больше. Еще позже куратор Понтус Хультен заказал примерно сто так называемых стокгольмских «Коробок Brillo», которые были сделаны в 1990 году, после смерти Уорхола, но их статус как произведений искусства достаточно спорен, поскольку это фальшивки — так же, как и сертификаты подлинности, подделанные Хультеном. Это несколько усложняет отношения неразличимости, которые и без того существуют между экземплярами, являющимися искусством, и обычными коробками Brillo, которые мы считаем образцами другого, коммерческого искусства. Коробки Уорхола были изготовлены для Фабрики, расположенной в доме № 231 по Восточной Сорок седьмой улице на Манхэттене; Джерард Маланга и Билли Линич покрыли их краской Liquitex, а затем при помощи трафарета и фотошелкографии сделали неотличимыми от обычной тары. Коробки Уорхола — на выставке в галерее Stable их было около шести видов — Маланга называл «трехмерными фотографиями». Между тем одновременно существовало много тысяч образцов картонной коробки Brillo, произведенных и распечатанных на разных картонажных фабриках, работавших (предположительно) в то время в США. Обе коробки — та, что относится к «высокому» искусству, и та, что относилась к коммерческому, — входят в состав визуальной

культуры, но это нисколько не сглаживает различие, существующее между высоким и коммерческим искусством. Мы знаем, что автором коммерческой коробки был Джеймс Харви, точное определение профессиональной принадлежности которого для нас осложнено тем, что он был «настоящим» живописцем, приверженцем школы абстрактного экспрессионизма, а дизайнером фабричной упаковки занимался как простой фрилансер. В 1964 году его работа — вместе с работами других дизайнеров: коробками для кукурузных хлопьев Kellog's, для персиков Del Monte, для томатного сока Heinz и т. д. — была присвоена Уорхолом и представлена им на выставке в галерее Stable. Но единственная из коробок, которую обычно вспоминают, — это «Коробка Brillo»: именно она стала звездой той выставки и теперь является почти таким же неотъемлемым атрибутом Уорхола, как этикетка супа Campbell. Виной тому — ее эстетическое совершенство. Красный, белый и синий в дизайне коробки производили потрясающее впечатление. Как образец визуальной риторики она должна была способствовать продвижению на рынке своего содержимого, а именно хозяйственных губок для чистки алюминия. Коробка — символ губки Brillo, и ее эстетика направлена на то, чтобы вызвать расположение потребителя к этому продукту. Уорхол, однако, не в ответе за ту эстетику, автором которой был Харви. Ее черты характеризуют оригинальную коробку, но как они соотносятся с работой Уорхола — это совсем другой вопрос. Действительно, Уорхол выбрал упаковку Brillo для создания своей «Коробки Brillo». Но для той же самой экспозиции он выбрал и пять других упаковок, эстетически менее примечательных. Я думаю, это можно объяснить как проявление присущего Уорхолу глубокого эгалитаризма, согласно которому ко всему нужно относиться одинаково. Однако на самом деле я не знаю, какие эстетические характеристики — если предположить, что они есть, — относятся к самой «Коробке Brillo». Она представляла собой произведение концептуального искусства, хотя такого

термина в 1964 году не существовало, и акт апроприации, хотя и этот термин появился только в восьмидесятых. Коробка Уорхола была произведением поп-арта, получившего свое название потому, что он имел дело с изображениями, относившимися к массовой — «популярной» — культуре. Коробка Харви была частью поп-культуры, но не произведением поп-арта, потому что поп- или массовая культура вовсе не являлась ее сюжетом. Харви создал дизайн, который очевидно отвечал ожиданиям публики. Уорхол перевел эти ожидания на сознательный уровень. Уорхол был очень популярным художником, потому что люди чувствовали, что его искусство — о них. А коробка Харви была не о них. Хотя она и была о Brillo — бренде, который принадлежал к их миру, поскольку сверкающий алюминий был частью эстетики каждодневного бытового существования.

В некрологе блестящей молодой фэшн-журналистки Эми Спиндлер ей вменяется в заслугу утверждение, которое гласит, что «мода — не менее важный культурный барометр, чем музыка или искусство». Это заставляет нас задуматься, в чем заключается различие — если оно есть — между модой и искусством? Платье может быть и произведением искусства, и культурным показателем, но ведь не все платья — произведения искусства: в чем же разница? Гегель различал два вида того, что он называл духом: дух объективный и дух абсолютный. Объективный дух состоит из всех тех вещей и практик, в которых мы обнаруживаем объективную память культуры: ее язык, архитектура, книги, одежда и кухня, ритуалы и законы — всё это подпадает под определение гуманитарных наук, или того, что Гегель и его последователи называли *Geisteswissenschaften* (нем. науки о духе). А абсолютный дух — это о нас, о тех, чей дух всего лишь присутствует в тех вещах, которые составляют наш объективный дух. Коробки Харви — это проявление объективного духа США эпохи 1960-х годов. Так же как — в какой-то мере — и коробки Уорхола. Но коробки Уорхола, будучи связаны с объективным

духом, абсолютны: они помогают объективному духу осознать себя. Самосознание — это важный атрибут абсолютного духа, основными (если не единственными) формами выражения которого, по мнению Гегеля, являются изобразительное искусство, философия и религия. Эстетика коробок Brillo много говорит нам об объективном духе, к которому она принадлежит. Но говорит ли она нам что-то о духе абсолютном?

Оставим на время разговор о метафизике. Я обратился к ней с целью объяснения того, почему в моих книгах — до тех пор, пока я не написал «Поругание красоты», — сравнительно мало говорилось об эстетике. Дело в том, что свою основную философскую задачу, подсказанную мне состоянием дел в мире искусства шестидесятых, я видел в том, чтобы найти определение искусства. Выражаясь простым языком, мое определение состояло из двух основных частей: нечто является произведением искусства, если у него есть смысл (оно — о чем-то) и если этот смысл воплощен в работе (чаще всего это значит, что он воплощен в том материальном объекте, который представляет собой произведение искусства). Моя теория вкратце сводится к тому, что произведения искусства — это воплощенные смыслы. Из-за таких работ, как «Коробка Brillo» Энди Уорхола, я не мог утверждать, что эстетика является частью определения искусства. Это не значит, что я утверждаю, будто эстетика — не часть искусства! Безусловно, эстетические качества являются одной из составляющих характеристики коробок Brillo как произведений коммерческого искусства. Именно действенность массовой эстетики стала той причиной, по которой художники поп-арта обратили внимание на ее образность, увлекшись воспроизведением торговых логотипов, коробок, китча. Я не хочу сказать — хотя я действительно очарован образами массовой культуры, — что только поп-арт эстетичен. Это было бы бредом, и это было бы неверно. Но так же неверно говорить, что в эстетике заключается суть

визуального искусства. Суть «Коробки Brillo» совсем не в этом! И не в этом суть большей части мирового искусства. Примерно это и сказал Дюшан в диалогах с Пьером Кабанном. В эпоху Возрождения эстетика могла бы быть частью сути искусства, а затем, в XVIII веке, когда эстетику на самом деле открыли, основные участники дискуссии стали утверждать, что суть искусства — в обеспечении удовольствия. Поскольку искусство считалось подражанием, его целью было показывать зрителю все существующие (или только представляемые) в мире явления, которые могут быть приятны с эстетической точки зрения: красивых людей, события, предметы. Ханс Бельтинг в замечательной книге «Образ и культ» размышляет о «назначении» культовых изображений в эпоху, охватывающую временной промежуток от раннего христианства до эпохи Возрождения; это исследование, в котором эстетика не играет никакой роли. Образам молились и поклонялись, ожидая от них ответного чуда, как от Vierzehn Heiligen (четырнадцать святых помощников) в немецком барокко. Но те, кто поклонялся четырнадцати святым помощникам, почитали их за то, что они приносили помощь при сложных родах, болезнях и неудачах. Их несомненная красота — лишь то, что считалось обязательным для любой скульптурной группы в XVIII веке, а не то, в чем была заключена суть этой скульптурной группы. Но если эстетика — не суть искусства, то в чем же суть эстетики?

Всё это слишком поспешно. Я не хочу отрицать, что может существовать искусство, сутью которого является эстетика. Я уверен, что у меня есть под рукой соответствующий пример, но могу сказать, что создаваемое в настоящее время искусство по большей части не имеет цели снабжать нас эстетическим опытом. И я не думаю, что это являлось основной целью для большей части произведений искусства, которые создавались в ходе его исторического развития. С другой стороны, в большинстве традиционных искусств, а порой и в современном

искусстве несомненно присутствует эстетический компонент. Но если бы художники начали создавать искусство, сутью и целью которого было бы эстетическое переживание, это стало бы крупнейшим преобразованием в художественной практике. По сути, это была бы революция. Обратившись к эстетике, философы бы сильно ошиблись, реши они, что вновь раскопали самую позабытую часть искусства. Однако возможно — а точнее, я так думаю, — что если в искусстве присутствует заданный эстетический компонент, то он служит средством для достижения некоторой цели искусства. И на это, безусловно, стоило бы обратить философское внимание — даже в том случае, если эстетика не является частью определения искусства. И, опять-таки, если эстетика действительно представляет собой художественное средство, то история искусства, обращая на нее внимание, обращает внимание и на то, как искусство, с политической, экономической или иной точки зрения, достигает своих целей. Короче говоря, пересмотр эстетики — будь то в рамках философии или самой эстетики — может открыть для нас, каким бы мы ни пользовались подходом, новый источник очень ценной информации об искусстве, как и о социальном мире или же о мире как объективном духе.

Сейчас я хотел бы перейти на более глубокий уровень — к понятию эстетики, которое, несомненно, определенным образом влияет на то, как мы относимся к искусству с философской точки зрения, но также может иметь и более значительное влияние на то, как мы относимся к некоторым ключевым вопросам самой философии. Речь идет о подходе к эстетике, который, поскольку его связывают с одним из самых влиятельных имен в современной философии, могли бы предпочесть философы, склонные пренебрежительно относиться к эстетике как к дисциплине низшего порядка, занимающейся пустой болтовней. В 1903 году Уильям Джеймс договорился о том, чтобы гениальный философ Чарльз Сандерс Пирс прочитал в Гарварде серию



лекций о значении прагматизма. В этих лекциях Пирс обозначил три обязательных раздела, рассматривающих то, что должно считаться верным в мыслях, в действиях и в чувствах: логику, этику и эстетику — дисциплины, из которых последняя является, по его мнению, наиболее фундаментальной. Пирс верил, что логика, будучи основана на этике, является не чем иным, как ее более высокой ступенью. Кроме того, в письме, адресованном Джеймсу и датированном ноябрем 1902 года, он — как это ни парадоксально — отметил, что «этика соответствующим образом основана на эстетике — и под этим я, само собой, не имею в виду молоко, воду и сахар». Кстати говоря, Пирса не устраивал термин «эстетика», вместо которого он предложил использовать совершенно неэстетичное слово «аксиагастика», что означает: наука, изучающая то, что достойно почитания. В пятой лекции Пирс сказал:

Мне вменена обязанность определить приятное с эстетической точки зрения. <...> Я бы сказал, что объект, чтобы быть эстетически приятным, должен обладать многочисленными частями, соединенными друг с другом такой связью, которая сообщает простое и непосредственное положительное качество целому; такое целое будет эстетически приятным вне зависимости от других своих частных особенностей. Если, например, какая-то из его особенностей вызывает отвращение, испуг или иное чувство, которое нарушает наше состояние эстетического наслаждения, состояние простого созерцания воплощения качества, — как, например, было с Альпами в давние времена, когда уровень цивилизации был таков, что впечатлению их мощи неизменно сопутствовали дурные предчувствия и ужас, — объект все равно остается эстетически приятным, пусть люди и неспособны спокойно и чувственно его созерцать.

Пирс приходит к выводу, что «не существует однозначно эстетически неприятного. <...> Всё существующее, — это различные эстетические качества». Он шутливо написал Джеймсу: «В своих эстетических суждениях я склонен думать, как истинный уроженец Кентукки о виски: возможно, одно виски лучше другого, но все они эстетически хороши».

Я не специалист по Пирсу и не знаю, насколько подробно эти идеи разработаны — если они вообще разработаны — в остальных его объемных трудах. Но мне кажется, что его представление об эстетических качествах должно быть схоже с тем, которое Хайдеггер описывал в книге «Бытие и время» как *Stimmung* или «настроения». По словам Хайдеггера, «Настроение открывает „как оно“ и „каково бывает“ человеку». Существование — то, что он называет *Dasein*, здесь-бытие, — всегда происходит в каком-то настроении: «Частая затяжная, равномерная и вялая ненастроенность, которую нельзя смешивать с расстройством, настолько не ничто, что именно в ней присутствие становится себе самому в тягость»\*. Одно из настроений, которое, как известно, Хайдеггер исследует в статье 1929 года «Что такое метафизика?», — это скука. В параграфе 40 «Бытия и времени» он пишет о тревоге, или *Angst*. Тошнота, которую исследует Сартр, — еще один пример. Думаю, что эксплуатируемое министерством внутренней безопасности состояние страха — это *Stimmung*, настроение, в котором всё представляется как угроза. Полагаю, то, что Кант называет *Bewunderung und Ehrfurcht* (нем. удивление и благоговение), — это настроение, в котором ощущаешь возвышенность. И когда Витгенштейн в «Логико-философском трактате», в параграфе 6.43, пишет, что

\* Хайдеггер М. Бытие и время [1927] / пер. В. Бибихина. М.: Ad Marginem, 1997. С. 134.

«мир счастливого — это некий другой Мир по сравнению с Миром несчастливого»\*, я также полагаю, что речь идет о настроениях, в то время как факты остаются неизменными.

Нет никаких сомнений в том, что некоторые произведения искусства предназначены для создания настроений — иногда чрезвычайно ярких. Съезды НСДАП — пример манипуляции настроением. Нас вводит в состояние аффекта эстетика музыки, порой — архитектуры и очень часто — кинематографа. По словам Хайдеггера, интерпретация этих явлений «едва ли могла сделать достойный упоминания шаг вперед» после второй книги «Риторики» Аристотеля, посвященной систематическому разбору подобных влияний. В Пирсе и Хайдеггере меня восхищает то, что они стремились освободить эстетику от традиционного пристрастия к красоте, избавиться от традиционного сведения красоты к холодной отчужденности и в то же время сделать красоту частью онтологии человека. Но тогда она станет чем-то из разряда «красивых дней» или «красивой обстановки». Это свяжет ее с природными объектами, от простых цветов до Большого каньона, что уже не относится к той красоте, которую Гегель называет «рожденной и возрожденной на почве духа». Здесь не учитывается художественное творчество.

На мой взгляд, привнесение в искусство двойного критерия смысла и воплощения привносит в искусство связь со знанием — имеющимся, необходимым и возможным. Григорий Великий называл резные капители романских соборов Библией для неграмотных: они показывают события, которые описаны в Библии. Они рассказывают необразованному то, что те должны знать, то есть наглядно доказывают им, что то, во что они

\* *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат [1921] / пер. В. Руднева // *Витгенштейн Л.* Избранные работы. М.: Территория будущего, 2005. С. 215.

верят, — правда. Красота не имеет к этому никакого отношения, хотя умелый гравер представит царицу Савскую такой же великой красавицей, какой она была. Возможно, что она выглядела так. Но нечто может быть искусством, даже совсем не будучи красивым. Красота — ценность XVIII столетия.

Хилтон Креймер, принимая в 2004 году награду от Национального фонда гуманитарных наук, сказал: «Называть абстрактно-экспрессионистскую картину психологическим событием — значит отрицать эстетическую силу самой картины и пытаться изгнать искусство из той единственной сферы, в которой его действительно можно оценить, — из сферы эстетической. Это сводит объект искусства к простой психологической данности». Если это на самом деле то, что представляет собой эстетика, то огромное количество постмодернистского искусства, начиная с работ Марселя Дюшана, не имеет эстетического измерения вообще. Инсталляция Дюшана в Художественном музее Филадельфии «Дано: 1) Водопад. 2) Светильный газ», которую зритель видит через замочную скважину, не богата эстетикой, но полна чувственности. По большей части современное искусство почти совсем не эстетично, но зато оно обладает силой значения и обещанием правды, будучи сопряжено с интерпретацией, которая их порождает.

Все двадцать пять лет работы арт-критиком в журнале *The Nation* я старался описывать искусство иначе, чем это делают большинство консервативных нью-йоркских критиков. С моей точки зрения, эстетика почти никогда не была частью арт-сцены. Иными словами, моя задача как критика состояла в том, чтобы сказать, о чем то или иное произведение (что оно значит), а затем — почему стоит объяснять его читателю. И этому я научился благодаря Гегелю и его рассуждению о конце искусства.

# Литература

*Альберти Л.-Б.* Три книги о живописи [1435] / пер. А. Габричевского // *Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве: в 2 т. Т. 2. М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1937.*

*Бальзак О. де.* Неведомый шедевр [1831] / пер. И. Брюсовой // *Бальзак О. де. Неведомый шедевр. Поиски абсолюта. М.: Наука, 1966.*

*Вазари Дж.* Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих [1550] / пер. А. Г. Габричевского и А. И. Венедиктова. М.: Альфа-книга, 2008.

*Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат [1921] / пер. В. Руднева // *Витгенштейн Л. Избранные работы. М.: Территория будущего, 2005.*

*Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: в 4 т. / пер. Б. Столпнера. М.: Искусство, 1968–1973.

*Дьюи Д.* Реконструкция в философии [1920] / пер. Л. Павловой // *Дьюи Д. Реконструкция в философии. Проблемы человека. М.: Республика, 2003.*

*Кант И.* Критика способности суждения [1790] / пер. Н. Соколова // *Соч.: в 6 т. Т. 5. М.: Мысль, 1966.*

*Кондиви А.* Жизнеописание Микеланджело Буонарроти [1553] / пер. В. Шилейко // *Микеланджело. Жизнь и творчество / сост. В. Гращенков. М.: Искусство, 1964.*

*Платон.* Государство / пер. А. Егунова // *Соч.: в 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1994.*

*Хайдеггер М.* Бытие и время [1927] / пер. В. Бибихина. М.: Ad Marginem, 1997.

*Хайдеггер М.* Что такое метафизика? [1929] / пер. В. Бибихина // *Хайдеггер М. Время и бытие. М.: Прогресс, 1993.*

Marcel Duchamp: Artist of the Century / ed. by R. E. Kuenzli and Francis M. Naumann. Cambridge, MA: MIT Press, 1989.

The Letters of Virginia Woolf: 2 vols. / ed. by N. Nicolson and J. Trautmann. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977–1982.

*Cauman J.* Matisse and America, 1905–1933. New York: City University of New York, 2000.

*Cropper E.* The Domenichino Affair: Novelty, Situation, and Theft in Seventeenth Century Rome. New Haven: Yale University Press, 2005.

*Danto A.* Andy Warhol. New Haven: Yale University Press, 2009.

*Danto A.* The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981.

*Diamonstein B.* An Interview with Robert Motherwell // Robert Motherwell / text by H. H. Arnason. 2d ed. New York: Abrams, 1982.

*Duchamp M.* Apropos of 'Readymades': lecture at Museum of Modern Art, New York, October 19, 1961 // Art and Artists 1. № 4 (July 1966). URL: <http://members.peak.org/~dadaist/English/Graphics/readymades.html>.

*Fry R.* Madonna and Child by Andrea Mantegna // Burlington Magazine 62. № 359 (February 1933). P. 52–65.

*Gombrich E. H.* Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation [1956]. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.

*Greenberg C.* Affirmation and Refusals // Greenberg C. The Collected Essays and Criticism / edited by John O'Brian. Vol. 3. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

- Hibbard H.* Michelangelo. New York: Harper and Row, 1974.
- House J.* Nature into Art. New Haven: Yale University Press, 1986.
- Peirce C. S.* Lectures on Pragmatism // Peirce C. S. Collected Papers. Vol. 5: Pragmatism and Pragmaticism / ed. by C. Hartshorne, P. Weiss and A. W. Burks. Cambridge, MA: Belknap, 1935.
- Pietrangeli C.* The Sistine Chapel: The Art, History, and the Restoration. New York: Harmony, 1986.
- Schapiro M.* Words, Script, and Pictures: Semiotics of Visual Language. New York: G. Braziller, 1996.
- Wollheim R.* Painting as an Art [1984]. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1987 (Bollingen Series XXXV: 33).

# Благодарности

Единственная ранее опубликованная глава этой книги — «Будущее эстетики»; она была зачитана мною в качестве основного доклада на международной конференции по проблемам эстетики, проходившей в Ирландском национальном университете в Корке. И только первая глава — «Сны наяву» — никогда не читалась в формате академической лекции. Текст главы «Реставрация и смысл», представляющей собой анализ вызвавшей острую дискуссию реставрации потолка Сикстинской капеллы, был прочитан в стенах Университета Вашингтона и Ли в память о Сае Твомбли и Николе дель Рошо в 1996 году; позднее эта глава — так же, впрочем, как и остальные — была переработана. Твомбли убеждал меня, когда мы с женой гостили в Гаэте (куда я отправился, чтобы написать статью о его скульптурах), в неправоте тех, кто осуждает реставрацию. Я не историк искусства и привожу исключительно философские аргументы — они являются моим единственным вкладом в эту дискуссию. В книге они призваны подкреплять мою идею существования универсального определения искусства. Если бы я был лучше осведомлен о пещерах в долине реки Ардеш и решил бы в качестве примера, подтверждающего правильность моей позиции, использовать их, а не фрески Микеланджело или «Коробки Brillo» Энди Уорхола, то по существу мое рассуждение осталось бы тем же.

Свой первый компьютер я приобрел в 1992 году, а это значит, что с этого времени текст данной книги

непрерывно перерабатывался. Текст главы «Тело в философии и в искусстве» первоначально был прочитан в виде лекции «Проблема тела и тела» в Колумбийском университете; свое нынешнее название глава получила позже, когда я вновь прочел ее на конференции, посвященной вопросам религии и философии. Эта конференция — она называлась «Божественное безумие» — была организована в Университете Миннесоты в Миннеаполисе Томом Роузом, профессором факультета искусств этого вуза. У нас с Томом было много общих интересов, в основном касающихся «мест с прошлым», если воспользоваться названием выставки, которую курировала Мэри Джейн Джейкоб. После конференции мы начали работать вместе: я написал несколько эссе для сборников, вышедших под редакцией Тома, а позже счел возможным обратиться к нему с просьбой прочитать и прокомментировать рукопись данной книги.

Глава «Разрешение спора. Парагон живописи и фотографии» была впервые прочитана на организованной Лидией Гёр лекции в нью-йоркском Музее современного искусства. Она основана на нескольких критических замечаниях, высказанных мною в Колумбийском университете по поводу отсутствия главы, посвященной фотографии, в книге Питера Гея о модернизме. Общность научных интересов (философия искусства и философия истории), давняя дружба, крепко связавшая нас с Лидией, ее острый ум и щедрость, а также, возможно, тот факт, что у нас один и тот же знак зодиака — Козерог, — в сумме составляют веское основания для посвящения ей данной книги.

Я признателен моему редактору Джефри Шиеру за его блестящий труд, который немало поспособствовал прояснению этого философского текста, сколько бы я ни пренебрегал ясностью, предлагая читателю оценить значение «Коробок Brillo», открывшееся мне, когда я впервые увидел их в 1964 году. Тогда мне показалось, что в них заключен секрет искусства.

Глава «Кант и произведение искусства», не приуроченная ни к какому событию специально, была обнародована в виде лекции в Мэрилендском университете, а позже — в музее «Хрустальные мосты» в Бентонвилле, штат Арканзас. Я безмерно благодарен Дермоду Костелло из Уорикского университета за то, что он пробудил меня от догматической летаргии, показав, насколько много общего у нас с Кантом и особенно — сколь близки мои взгляды в отношении критики к кантовским «эстетическим идеям».

С идеей выпустить этот сборник выступили мой литературный агент Джордж Боркардт и директор издательства Йельского университета Джон Донатич, который, возможно, рассчитывал, что он станет философским дополнением к моей книге «Энди Уорхол», вышедшей в его издательстве ранее. Так или иначе, я благодарен им за повод лишний раз вернуться к размышлениям об определении искусства, которые волновали меня как философа и критика на протяжении минувших пятидесяти лет.

Я признателен Рэнди Оксье за его идею упомянуть в томе моих избранных сочинений, вышедшем в серии «Библиотека современной философии», о моих занятиях гравюрой. Я возражал,

ссылаясь на то, что между художником и философом нет ничего общего, но после того как Ева Богуш-Болтуч заметила мою работу на рекламной листовке одной галереи печатной графики, ей удалось организовать мою выставку (первую с 1960 года) в Музее Иллинойского университета и написать в связи с нею прекрасное эссе об искусстве гравюры на дереве. В свою очередь это эссе помогло мне понять, насколько существенны для моей философии мысли об искусстве, и окончательно убедиться в том, что с философской точки зрения искусство и история неразделимы. Также я благодарю Сандру Шемански за продиктованное несомненным художественным вкусом внимание к одной из моих гравюр, которая стала частью курируемого ею собрания, и за предложение передать в дар Университету Уэйна, моей альма-матер, гравюрные доски, пролежавшие у меня на полке несколько десятилетий.

И наконец, я хотел бы отметить, что обязан своим счастьем художнице Барбаре Уэстман, на которой женат вот уже тридцать с лишним лет. Ее неиссякаемая энергия, ее талант и любовь — дары, ради которых стоит жить.



Артур Данто

**Что такое искусство?**

Издатели

Александр Иванов,  
Михаил Котомин

Выпускающий редактор

Алексей Шестаков

Корректор

Дарья Балтрушайтис

Дизайн

ABCdesign

Арт-директор

Дмитрий Мордвинцев

Дизайн-макет

Даниил Бондаренко

Все новости издательства

Ad Marginem на сайте:

[www.admarginem.ru](http://www.admarginem.ru)

По вопросам оптовой закупки  
книг издательства Ad Marginem

обращайтесь по телефону:

+7 (499) 763 32 27 или пишите

на: [sales@admarginem.ru](mailto:sales@admarginem.ru)

ООО «Ад Маргинем Пресс»,

Резидент ЦТИ ФАБРИКА

Переведеновский пер., д. 18,

Москва, 105082

тел./факс: +7 (499) 763 35 95

[info@admarginem.ru](mailto:info@admarginem.ru)

Отпечатано в соответствии  
с предоставленными материалами

в ООО «ИПК Парето-Принт»,

170546, Тверская область,

Промышленная зона Боровлево-1,

комплекс №3А, [www.pareto-print.ru](http://www.pareto-print.ru)

Заказ № 00054/18