



Определяя искусство

И.П. Никитина

доктор философских наук, профессор

УДК 118

АННОТАЦИЯ

В статье идет речь о методологической значимости процедуры определения изучаемого феномена, в частности, искусства. Показывается, что данная процедура является сложной и неоднозначной. Анализируются основные подходы к определению искусства: эмпирический, метафизический, институциональный. Утверждается, что полной определенности и отчетливости понятию «искусство» так и не удалось придать.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

искусство,
определение,
понятие,
эстетика,
философия
искусства

Понятие искусства — центральное в эстетике и в философии искусства — с трудом допускает вербальное определение. Выражаясь более точно, оно не допускает *реального определения*, однозначно описывающего, что представляет собой искусство, и являющегося в то же время истинным. Все рассматриваемые далее определения искусства носят по преимуществу *номинальный характер*: они содержат очевидный элемент *предписания* и говорят о том, что *должно* пониматься под искусством. Выражаясь иначе, указывают, что следует называть «настоящим», «подлинным» и т.п. искусством. Но норма, устанавливающая, каким должно быть искусство, не является описанием того, чем на самом деле оно является.

Нет неизменного феномена, который можно было бы назвать «искусством» и выявление сущности которого являлось бы одной из основных задач эстетики. Поиски «сущностей» объектов, обозначаемых понятиями «искусство», «произведение искусства», «прекрасное», «трагическое» и т. п. были характерны для традиционной философии искусства. Современная философия искусства избавилась от эссенциализма точно так же, как философская антропология отбросила идею поиска раз и навсегда определенной «сущности человека», а социальная философия оставила какую-либо надежду на раскрытие «сущности социального».

Неопределимость понятия искусства не означает, конечно, что это понятие невозможно как-то разъяснить, не претендуя при этом на строгость и однозначность даваемых пояснений. Самым общим образом искусство можно охарактеризовать как *концентрированное, допускающее передачу другим выражение эстетического видения мира человеком.*

Искусство — итог деятельности особого сообщества людей, или *сообщества художников*, первыми оценивающих работы своих коллег, следящими за соблюдением принятых канонов или, напротив, требующими поиска совершенно новых художественных форм и т.д. Искусство предполагает также определенную *аудиторию*, или *зрителя* в широком смысле этого слова. Даже в случае так называемого «искусства для искусства» произведения создаются художниками не для самих себя, а для зрителя, и только последний решает, в конечном, счете, какие из них относятся к искусству, а какие представляют собой ремесленнические поделки.

Иногда под искусством понимается только совокупность произведений искусства, то есть принятых зрителем результатов деятельности сообщества художников. Характерная особенность этих творений ума и рук человека в том, что они обращены в первую очередь не к разуму, а к чувству, не к знаку или понятию, а к образу.

После этих общих предварительных замечаний можно обратиться к критическому анализу разнородных определений искусства. Они могут быть разделены на несколько типов. В их числе: институциональные, метафизические, эмпирические, социологические, функциональные определения и т.д. Хотя никакой ясной классификации возможных подходов к определению искусства не существует.

Институциональные определения искусства

Самое простое определение искусства — *институциональное*: искусство есть систематическая, дифференцированная, осуществляемая сообществом художников деятельность, результатом которой является то, что признается этим сообществом, а впоследствии, возможно, и зрителями, «произведениями искусства».

«В классификационном смысле произведение искусства, — пишет Дж. Дики, — это (1) артефакт, (2) ряд аспектов которого позволяет его оценивать тем людям, которые действуют от имени определенного социального института (в данном случае — мира искусства)»¹. Искусство представляет собой профессиональное и значит удовлетворяющее сложившимся в сообществе художников стандартам выражение эстетического.

¹ Dickie G. Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis. New York, 1974. P. 34.

Недостатки институционального определения очевидны. Оно содержит, судя по всему, неявный круг: понятие искусства определяется через понятие «мир искусства», то есть мир, сосредоточенный на искусстве. Более важным является, однако, то, что не существует социального института, или авторитета, который обладал бы правом возводить некоторые объекты в ранг «произведений искусства». Если отвлечься от искусства тоталитарных обществ, состоящего на службе у государства и выполняющего особые идеологические функции, у «мира искусства» нет права возводить кого-то в ранг «художника» и присваивать его творениям статус «произведений искусства». К тому же «мир искусства» явно неоднороден, составляющие его люди придерживаются разных, а то и прямо противоположных убеждений по поводу творчества конкретных художников. И, наконец, не очевидно, что высшими судьями в искусстве являются сами художники, составляющие особый «мир».

Все решают, в конце концов, не художники, а зрители, ради которых создаются произведения искусства. «Может это и справедливо, — пишет Г. Грэм, — когда художники и критики полагают, что в вопросе о сущности искусства решающее слово принадлежит им, но почему мы должны принимать их точку зрения? Прежде всего, это способствует консерватизму в искусстве: все, что мир искусства не принимает, отвергается. Более того, здесь предполагается слишком ограниченное понимание социального контекста искусства. Мир искусства, если действительно имеет смысл говорить о такой вещи, — не какой-то оторванный от всего, изолированный объект, но сложный комплекс различных институтов, связанных с обществом в целом. Чтобы правильно понять социальный контекст искусства, необходимо принять во внимание этот более широкий контекст. Причем мы вполне можем обнаружить, что искусство обладает функциями иными, чем те, которые приписывают ему или хотят приписать люди, занимающиеся искусством»².

² Грэм Г. Философия искусства. Введение в эстетику. — М., 2004. С. 220.

Метафизические определения искусства

Хорошо известным типом определений искусства являются те, которые можно назвать *метафизическими*. Такого рода определение опирается на некоторую достаточно широкую философскую концепцию, говорящую о мире, обществе и человеке. Из этой концепции выводится истолкование искусства как частного явления социальной жизни и, соответственно, его определение.

Одним из первых определений такого рода было платоновское понимание искусства как «копии копий», вытекавшее из его более широкой концепции «мира идей».

Далее, Ф.В.И. Шеллинг полагал, что искусство является кульминационной точкой философского познания — притом, некоторое романтическое сверхискусство, представляющее собой океан, куда неизбежно устремляются потоки интеллектуального развития, философии, науки, религии и политической жизни. Следовательно, заключал Шеллинг, нельзя представлять искусство как таковое как определенное явление; нужно представлять вселенную в виде искусства. В итоге философия искусства оказывалась наукой о вселенной, выраженной категориями искусства. Таким образом, сущность искусства определяется, по Шеллингу, его отношением к философии. Философа интересуют идеи, «вечные понятия». Искусство тоже представляет собой идеи, но воплощенные в предметах. Бесконечность проявляется в искусстве не посредством «прототипов», а с помощью «отраженных образов». Это истолкование искусства признает лишь отдельные произведения и только некоторых художников: Гомер, Данте и Шекспир представляют интерес постольку, поскольку являются элементами некой абстрактной системы. Искусство воспроизводит идеальные модели, искаженными копиями которых являются предметы. Оно изображает «интеллектуальный мир» в рамках «отраженного», фактического мира. Так, музыка — это прототипический ритм вселенной, скульптура воплощает прототипы органической природы, в эпосах Гомера выражается тождество, через которое история основывается на абсолюте, и т.п. Искусство — составная часть и одновременно иллюстрация философской истины.

Еще одним примером метафизического истолкования искусства может служить философия искусства Г.В.Ф. Гегеля. Главная ее проблема: какое место в философской системе должно занимать искусство? Гегель определяет искусство как проявление идеала, или абсолюта (бога). Идеал одушевляет предметы, воспринимаемые нашими чувствами. В природе идеал в полной мере не проявляется. Его следует искать не в природе, устремляющейся к красоте, но красоты не достигающей, а в искусстве. Оно является дважды природой — самой природой, возроденной в творениях гения. Лучший объект искусства — божество в образе человека.

Красота, по Гегелю, это идея, воплощенная в художественном образе. Отсюда — интеллектуализация искусства, и в особенности поэзии, где «связь духовной проникновенности и внешнего бытия расторгается на такой ступени, которая перестает соответствовать ... понятию искусства».³ Поэзия оказывается, таким образом, чем-то вроде опозтезированной философии. Иерархия

³ Там же. С. 166.

искусств Гегеля, начинающаяся с тяжеловесной архитектуры и завершающаяся проникновенной поэзией, — заведомо искусственное построение, совершенно не приложимое к современному художественному творчеству.

Метафизические определения искусства, представляющие его в необычном ракурсе и освещении, нередко, однако, открывают интересные стороны искусства. Вместе с тем, делая искусство только одним и притом, как правило, второстепенным, элементом всеобъемлющей философской системы, такие определения далеко уходят от реального искусства и его истории. Они говорят по преимуществу не о том, чем является реальное искусство, а о том, чем ему надлежало бы быть, и выстраивают причудливую историю искусства, имеющую мало общего с его действительной историей.

Метафизическим определениям почти всегда не хватает здравого смысла и внимания к самому искусству. Они целиком зависят от той философской системы, в рамках которой конструируются, и теряют свою ценность сразу же, как только пропадает интерес к этой системе. Кроме того, в каждый исторический период существует множество конкурирующих между собою философских систем и течений в философии, так что рассчитывать на универсальность метафизического истолкования искусства не приходится.

Эмпирические определения искусства

Еще одним типом определений искусства являются *эмпирические определения*. Они отталкиваются от конкретных произведений искусства и стремятся открыть те общие свойства, которые присущи только им и никаким иным объектам. Цель таких определений искусства К. Белл формулирует так: «Если мы обнаружим какое-то особенное качество, присущее всем объектам, которые стимулируют искусство, тогда мы разрешим то, что я называю центральной проблемой эстетики. Мы обнаружим сущностное свойство произведений искусства, качество, отличающее их от всех остальных классов объектов... Говорим ли мы, что все произведения изобразительного искусства обладают общим качеством, или мы имеем в виду вообще все «произведения искусства», — в любом случае мы выражаемся неясно. Каждый, кто судит об искусстве, производит определенную классификацию, с помощью которой он выделяет класс «произведений искусства», отличный от всех остальных классов. Что же является основанием этого деления? Какое специфическое качество присуще всем элементам данного класса? Каким бы оно ни было, чаще всего ему сопутствуют другие качества, которые, являясь дополнительными, тоже важны. Какое

⁴ Bell C. The Aesthetic Hypothesis. London, 1985. P. 98.

же это качество? Какое качество присуще всем объектам, вызывающим у нас эстетическое чувство?»⁴. Какое качество является общим, задается вопросом Белл, для Святой Софии и окон Шартра, мексиканской скульптуры, персидских кубков, китайских ковров, фресок Джотто в Падуе и шедевров Пуссена, Пьеро дела Франческа и Сезанна?

Сам Белл отвечает на этот вопрос не особенно ясно: все произведения искусства объединяет некая «значимая форма». Но если подобного рода «форма» не является красотой, то чем эта форма может быть?

⁵ Langer S.K. Feeling and Form. London, 1953. S. 53.

С.К. Лангер предлагает такое определение: «... Искусство — это создание форм, символизирующих человеческие качества»⁵. Скорее, это одно из метафизических определений искусства, а не попытка эмпирическим путем выявить то общее, что есть у всех произведений искусства. Но вне рамок философской системы, раскрывающей, в частности, идею человеческих качеств и способов их символического представления, это определение мало о чем говорит.

Б. Кроче выдвигает весьма неопределенную формулировку, что искусство — это «выражение интуиции», и настаивает на том, что указанное свойство искусства является не только необходимым, но и достаточным. Впрочем, Кроче осознает, что возможны случаи, которые его определением не охватываются. В связи с этим он утверждает, что далеко не всегда различные виды искусства можно отчетливо отделить друг от друга. Например, нет четкой границы между изящным произведением искусства и ювелирными изделиями, поэтому, пытаясь обобщить, мы нередко вынуждены прибегать — и не только в эстетике — к огрублению. Сходным образом, четкое различие между понятиями «свет» и «тьма» не включает понятие «полутьма».

Ссылка Кроче на размытость границы между искусством и неискусством означает, в сущности, что попытка установить такую границу с помощью определения искусства не может привести к успеху. Само обращение Кроче к очень неясному «выражению интуиции» должно, скорее всего, рассматриваться как косвенное указание на то, что красивые вещи не обладают каким-то дополнительным, общим для них свойством, делающим их красивыми. В этой ситуации можно сослаться едва ли не на любое абстрактное качество объектов искусства для определения того, что именно относится к произведениям искусства.

Поиски эмпирического определения искусства обычно представляются как эмпирическое исследование артефактов об искусстве, использующее методы, близкие методам обычных эмпи-

рических наук. Такого рода исследование вызывает, по меньшей мере, следующие возражения.

Прежде всего, произведения искусства настолько разнородны, что любому эмпирическому обобщению их особенностей всегда можно противопоставить какой-нибудь стиль или признанное произведение искусства, которое эмпирическое определение искусства просто не в состоянии учесть. Некоторые литературные произведения кажутся не имеющими ни «значимого содержания», ни «значимой формы». Поэзия и драматургия выражают и внушают определенные чувства, но об атональной музыке сложно сказать, что именно она выражает. Абстрактное искусство соответствует как будто идее «значимой формы», но кино, содержащее повествовательный элемент и вымышленные сцены, трудно, если вообще возможно, согласовать с этой идеей. «...Опера, эта амальгама всех искусств, всегда может стать контр-примером любой теории, выдвинувшей определение искусства»⁶.

⁶ Грэм Г. Философия искусства. С. 214.

Иногда, если какое-то произведение искусства не вписывается в рамки принятого определения искусства, вводится понятие «подлинного (или настоящего) искусства». Никогда нет, однако, уверенности в том, что какое-то иное произведение выпадет и из рамок «настоящего искусства». Это делает тщетными все попытки чисто эмпирического определения искусства, являющегося реальным, а не номинальным, содержащим элемент предписания определением понятия «искусство».

Второе возражение против эмпирических определений искусства связано с неясностью того, что именно должно быть определено. Кроме художника и созданного им объекта, претендующего на именование произведением искусства, существует также зритель, которому предстоит оценить то, что сделано художником. Должно ли определение искусства говорить о самих произведениях искусства — картинах, романах, симфониях и т.д. — или о субъективных состояниях сознания зрителей (слушателей), воспринимающих эти произведения? Кантовская «целесообразность без цели» явно отсылает к установкам субъекта, воспринимающего произведение, и является теорией определенного рода человеческих суждений, связанных с восприятием произведений искусства. «Значимая форма» и «символизация человеческих чувств» занимают промежуточное положение между художником, его произведением и зрителем. Что именно является предметом эмпирических определений искусства?

И, наконец, существует ли какое-либо общее свойство, характерное для всех произведений искусства и только для них? В традиционной эстетике этот вопрос не вызывал затруднений: таким

свойством является прекрасное, или красота, и задача сводится к определению самого понятия красоты. В современной эстетике и философии искусства понятие прекрасного отошло на второй план. Оно сделалось одной из многих категорий, в рамках которых протекают рассуждения об искусстве.

Вряд ли есть что-то прекрасное в картинах Э. Уорхола «100 банок томатного супа «Кэмпбелл» и «210 бутылок кока-колы». Тем не менее, эти картины — несомненно, являются произведениями современного искусства.

Понятие красоты не является «естественным», или эмпирическим, свойством вещей, подобным их цвету или тяжести. Скорее всего, у множества вещей, относимых к прекрасным, нет никаких объединяющих их и характерных только для них свойств. Это делает саму идею эмпирического определения искусства в принципе неразрешимой.

Не ясно, что именно является красивым: созерцаемый объект или вызываемые им чувства зрителя (слушателя). Если бы некое всеведущее и всемогущее существо собрало вместе все те вещи, которые когда-либо именовались «красивыми», и пересмотрело их одну за одной, то вполне могло бы оказаться, что никакого общего свойства, именуемого красотой, эти вещи не имеют.

Неясность и неточность понятия искусства

Значение определений искусства не следует переоценивать. Никаких однозначных, сколько-нибудь жестких критериев отделения искусства от не-искусства и произведения искусства от того, что не является им, не существует.

Употребление и понимание понятия предполагает знание его смысла, или содержания, и отчетливое представление о классе тех объектов, к которым оно относится. Понятие, отсылающее к размытому, нечетко представляемому множеству вещей или к множеству, граница которого неопределенна, является неточным. Понятие с неясным смыслом, размытым и неопределенным содержанием обычно называется содержательно неясным, или просто неясным.

Например, понятие «музыкальный концерт» является относительно точным: обычно мы уверенно распознаем, является ли прослушанное нами исполнение музыки концертом или нет. Вместе с тем содержание этого понятия не вполне ясно. Если исполняется только современная, атональная музыка, некоторые слушатели могут сказать, что это был не концерт, а какая-то какофония.

Многие общие понятия и естественного языка, и языка философии являются одновременно и неясными, и неточными. Их со-

держание расплывчато, сверх того, они отсылают к нечетко очерченному классу объектов. Таковы, в частности, понятия «бытие», «становление», «рациональность», «детерминизм», «причинность», «интуиция» и др.

Нет ничего странного в том, что понятие искусства является одновременно не ясным и не точным. Было предпринято много попыток выявить те особенности искусства (или, как иногда говорят, «настоящего искусства»), которые позволили бы отграничить последнее от многообразных подделок под искусство. Но полной определенности и отчетливости понятию «искусство» так и не удалось придать. Важно также учитывать, что понятия, лежащие в основании отдельных философских теорий, по необходимости остаются содержательно неясными до тех пор, пока эти теории способны развиваться. Полное прояснение таких понятий означало бы, в сущности, что перед теорией уже не стоит никаких вопросов. Это относится и к понятию искусства. Как само искусство, так и философское его познание, являются, можно предполагать, бесконечным предприятием. И до тех пор, пока оно будет продолжаться, понятие искусства будет оставаться не вполне ясным и точным. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Витгенштейн Л. Лекции и разговоры об эстетике, психологии и религиозной вере // Современная западноевропейская и американская эстетика. — М., 2000.
2. Грэм Г. Философия искусства. Введение в эстетику. — М., 2004.
3. Ивин А.А. Неясность. Неточность // Философия: Энциклопедический словарь. — М., 2004, 2006.
4. Bell C. *The Aesthetic Hypothesis*. — London, 1985.
5. Dickie G. *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*. — New York, 1974.