

ДЖОРДЖ ДИКИ

ИСКУССТВО И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ: ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ (1974)

ГЛАВА 1. ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО: ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Перевод *Сергея Дзикевича*¹

Абстракт

Вниманию читателя предлагается перевод принципиального фрагмента ключевого текста классика американской аналитической философии искусства Джорджа Дики. Этот текст завершил формирование институциональной теории искусства и зафиксировал ключевые позиции фило-

¹ *Dickie, George. Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis. Ithaca and L.: Cornell University Press, 1974. Chapter 1. What Is Art: An Institutional Analysis.* Читателю предлагается журнальный вариант полного перевода, который будет выпущен позже в текущем году в качестве отдельного издания в рамках приложения к нашему изданию, запланированному под названием «Библиотека Aesthetica Universalis». *Сергей Дзикевич* — доцент, кандидат философских наук, МГУ имени М.В.Ломоносова, кафедра эстетики, заместитель заведующего по научной работе, главный редактор Aesthetica Universalis.

софии сознания в эстетической проблематике. Особое внимание Джордж Дики уделил развенчанию мифа о доминирующей роли эстетического сознания в акте эстетического восприятия, критике теории психической (эстетической) дистанции, выстроил новый, институционально-аналитический каркас гносеологической работы с эстетическими проблемами. В настоящее время близка к завершению работа над полным переводом этого важного исследования, на публикацию которого профессор Джордж Дики предоставил автору настоящего текста исключительные права.

Ключевые слова

Современная эстетика, аналитическая философия, современное искусство, институциональная теория искусства, Джордж Дики.

ПРЕДИСЛОВИЕ ПЕРЕВОДЧИКА

Институциональная теория искусства стала фактом истории эстетики такого же масштаба, как теории подражания и выражения. Понимание этого масштаба невозможно без оценки изменений в развитии культуры творческого действия, которые стремительно накапливались в XX веке между двумя мировыми войнами и приняли более или менее законченный и отчетливый вид к концу его шестидесятих годов. Рассмотрим некоторые факты истории искусства, без которых институциональная теория вряд ли бы стала необходимой и даже возможной.

Если попытаться целостно охарактеризовать интересующий нас процесс изменений, происходивших в указанное время в искусстве, то окажется, что он представлял собой быстрое появление и наложение друг на друга инноваций в культуре творческого действия. Однако среди этих инноваций мы можем выделить при более внимательном рассмотрении те, которые менее всего вписывались в теории

подражания и выражения как базовые формы философии искусства, и, следовательно, требовали нового теоретического осмысления.

Прежде всего, мы бы отнесли к числу источников таких творческих инноваций движение *дада* (1915–1922), а в нем — американского художника французского происхождения *Марселя Дюшана* (*Marcel Duchamp*, 1887–1968). Затем мы прибавили бы к этому такое художественное направление, как *сюрреализм* (1924–1940), в котором выделили бы бельгийского художника *Поля Дельво* (*Paul Delvaux*, 1897–1994).

Далее, по нашему мнению, следует указать на *абстрактный экспрессионизм* (1945–1965), в лице его характерных американских представителей *Джексона Поллока* (*Jackson Pollock*, 1912–1956), *Франца Клайна* (*Franz Kline*, 1903–1962) и *Хелен Франкенталер* (*Helen Frankenthaler*, 1928–2011). Затем мы обязательно обратили бы внимание на *поп-арт* (1955–1970) с его наиболее важными деятелями — американскими же художниками *Джаспером Джонсом* (*Jasper Johns*, 1930), *Роем Лихтенштейном* (*Roy Lichtenstein*, 1923–1997), *Энди Уорхолом* (*Andy Warhol*, 1928–1987). Мы не смогли бы обойти вниманием *минимализм* (1960-е годы), в котором помимо *Вальтера де Мария* (см. статью в *индексе имен*¹ после текста перевода) следует назвать других американских представителей этого течения — *Эда Рейнхардта* (*Ad Reinhardt*, 1913–1967), *Дональда Джадда* (*Donald Judd*, 1928–

¹ Внутри текста перевода показано знаком (*) после упоминаемой персоналии наличие статьи переводчика о ней в индексе имен. Указания располагаются в текст перевода так, чтобы не нарушать логику и ритм оригинала. Статьи содержат в себе сведения о деятельности упоминаемых персоналий как на момент написания Дики работы 1974 года, так и после выхода ее в свет, что способствует оценке этого текста в перспективе.

1994), *Карла Андре (Carl André, 1935)*.

Отметив, что вообще в пятидесятые, шестидесятые и семидесятые годы XX века центр продуцирования художественных инноваций перемещается из Европы в США, мы обнаружим здесь еще такие важные арт-инновационные предпосылки институциональной теории, как *концептуализм* (60-е и 70-е) в образе деятельности *Джона Балдессари (John Baldessari, 1931)* и *Дженни Хольцер (Jenny Holzer, 1950)*; *новый реализм* (в разных технических и стилистических модификациях прослеживается с 1965 года и до настоящего времени) в лице характерных его приверженцев — *Ричарде Эстеце (Richard Estes, 1936)*, *Чак Клоузе (Chuck Close, 1940)*, *Филлипе Перлштейне (Philip Pearlstein, 1924)*. Мы должны также указать на *относительно новые тенденции без специальных названий*, представленные в работах американца болгарского происхождения *Христо (Christo, 1935)*, американок *Сюзан Ротенберг (Susan Rothenberg, 1945)* и упомянутой уже Дженни Хольцер более позднего времени, а также в творчестве немецкого художника *Ансельма Кифера (Anselm Kiefer, 1945)*. Далее мы перейдем к логически содержательным элементам изначальной версии институциональной теории искусства.

Первая развернутая формулировка институциональной теории Джорджа Дики включала в себя следующие существенные элементы. *Во-первых*, Дики опровергал неовитгенштейнианский тезис *Морриса Вейтца* (см. статью в *индексе имен*) о том, что искусство не может быть определено. Аргументация Вейтца, вкратце, сводилась к следующему: искусство есть открытое понятие, поскольку вовлекает в себя принципиально открытую группу признаков, зависящих от креативного (принципиально непрогнозируемого) действия; однако это не должно ставить философский дискурс в тупик, поскольку, помимо определения, есть другое средство идентификации явления, и искусства в том числе, заключающееся в методе распознавания семейных сходств.

Во-вторых, Дики полагает, что определение и базирующиеся на нем эссенциалистские теории искусства как разновидности философии искусства, не безнадежны, как это предполагает неовитгенштейнианский взгляд Вейтца. Проблема, по его мнению, заключается в том, чтобы выработать новую, расширенную модификацию набора существенных признаков творческого действия, которые проявились в новейший период развития художественной культуры. Таким образом, Дики пытается осуществить новую попытку формулировки сущностного определения искусства, которое было бы основано на извлечении существенных признаков не только из прежних, но и из новых и новейших приобретений культуры творческого действия. Эта сущность искусства, модельным базисом для осмысления которой явился случай отличия «Фонтана» Дюшана как произведения искусства от писсуара как артефакта, приобретает в тексте Дики 1974 года характерное название *институциональной сущности* (institutional essence).

Понятие «*культура творческого действия*», которое мы вводим здесь в рабочем порядке как интерпретационный инструмент в отношении текста Дики, означает сумму инноваций, признанных обществом в качестве допустимых способов создания эстетического сообщения. Дики стремится к тому, чтобы вывести из изменившегося состояния культуры творческого действия, новое, более точное сущностное определение искусства. Процесс анализа показывает ему, что это должно быть институциональное определение.

Дики полагает, что явные, *выявленные* (exhibited) признаки произведения искусства, независимо от того, относятся они к подражанию или к выражению, не являются достаточными для того, чтобы быть универсальным основанием сущностного определения искусства. Он считает, что новейший опыт, приобретенный культурой креативного действия, действительно требует обращения к неясным, *невывяленным* (nonexhibited) свойствам искусства, опреде-

ляемым особой социальной средой, которая называется «миром искусства» («the artworld») и состоит из ряда систем и субсистем (виды искусства, школы, направления, течения, движения, творческие группы и т.д.). Невыявленные существенные признаки произведения искусства детерминируются его отношением к системам и субсистемам «мира искусства», поскольку именно этот мир определяет, является ли некий феномен феноменом искусства.

В итоге определение искусства в ранней редакции институциональной теории Джорджа Дики выглядит так: «произведение искусства в классификационном смысле представляет собой (1) артефакт, (2) набор аспектов, из-за которых на него был распространен статус кандидата на признание неким человеком или некими людьми, действующими от имени определенной институции (мира искусства)». Определение Дики почти сразу же стало подвергаться и критике, и интерпретации, и расширению по различным параметрам: состав «мира искусства», процедуры распространения статуса кандидата на оценку, соотношение произведения искусства и других эстетических объектов и т. д.

Из наиболее характерных работ, в которых рассматривались возможности институциональной теории, отметим сочинение *Говарда Беккера* «Миры искусства» (*Becker, Howard. Art Worlds. Berkeley, 1982*). Беккер исследует процедуры консолидации мира искусства с социологической точки зрения. Мир искусства оказывается консолидированным двумя факторами: *коллективными действиями* и *общепризнанными конвенциями*. Искусство, по Беккеру, конституируется и, следовательно, должно определяться производящими его феномены коллективными действиями, а не конечными продуктами (произведениями). Следовательно, произведение искусства создается только соответствующей системой мира искусства. Отношения между художниками и аудиторией, права и обязанности их друг к другу, равно как и отношения

внутри мира искусства, регулируются конвенционально, и степень ценности феноменов и персоналий зависит от того, насколько общее признание имеет та или иная конвенция.

В итоге дискуссий и последующих исследований Дики выпускает работу *«Круг искусства: теория искусства»* (Dickie, George. *Art Circle: A Theory of Art*. Chicago, 1997), в которой суммируются новые аспекты взгляда на институциональную теорию искусства. В редакции 1997 года взгляд Дики сводится к следующему: произведение искусства есть вид артефакта, созданного для представления публике мира искусства. Под художником Дики полагает личность, которая принимает участие в создании произведения через *понимание*. Под публикой мира искусства понимается набор людей, которые в некоторой степени подготовлены к пониманию объекта, представляемого им. Мир искусства Дики определяет как целостность всех его систем, представляющую собой рамку для представления произведения искусства публике.

В целом, версия 1997 года не представляет собой принципиального приращения к институциональной теории, а скорее свод ответов на различные возражения, которые Дики не считает настолько существенными, чтобы вызвать к жизни процесс решительного пересмотра каркаса его теории. *«Круг искусства»* представляется ему некоей *самосозревающейся герменевтической установкой для понимания искусства*, в которой могут вырабатываться все новые и новые основания конвенций «мира искусства» для присвоения статуса кандидата на оценку тем или иным феноменам. Отмечая это, укажем, что ни сам Джордж Дики, ни его комментаторы не прибавили к институциональной теории с 1974 года ни одного существенного компонента, и если до сих пор эта теория выдерживала многие вызовы развития искусства, то это происходило благодаря добротности изначальной ее формулировки. Фундаментальный эстетический

ко-теоретический слой этой формулировки и предлагается ниже читателю в переводе фрагмента основополагающей работы Дики, где изложены принципы институционального понимания искусства.

*Сергей Дзикевич,
апрель 2018 года*

Гарррику и Блэйку¹

Попытка определить «искусство», специфицируя его необходимые и достаточные признаки, представляет собой старое предприятие. Первое определение — теория подражания — несмотря на то, что теперь кажется очевидными трудностями, в большей или меньшей степени удовлетворила всех до некоторого периода в девятнадцатом веке. После того, как теория выражения разрушила доминирующее положение теории подражания, появилось много определений, претендующих на то, чтобы явить необходимые и достаточные признаки искусства. В середине 1950-х годов некоторые философы, вдохновленные беседами Витгенштейна о понятиях, стали обосновывать ту точку зрения, что не существует необходимых и достаточных признаков для искусства. Вплоть до недавнего времени этот аргумент убедил столь многих философов в тщетности попыток определить искусство, что поток определений почти иссяк. Хотя я в конце концов постараюсь показать, что «искусство» может быть определено, опровержение такой возможности сыграло большую роль в том, чтобы подвинуть нас на то, чтобы заглянуть глубже в понятие «искусство».

¹ Общее посвящение, предпосланное Джорджем Дики его работе 1974 года «Искусство и эстетическое: институциональный анализ». (Примечание переводчика. — С.Д.).

Парад тоскливых и поверхностных определений до сих пор был по множеству причин в высшей степени достоин отвержения. Традиционные попытки определить «искусство», начиная с теории подражания, можно помыслить как Фазу I, а предположение того, что «искусство» не может быть определено, как Фазу II. Я хочу продолжить это Фазой III, определением «искусства» таким образом, чтобы избежать трудностей традиционных определений и инкорпорировать достижения более позднего анализа. Я должен заметить, что теория изящных искусств как подражания была, как представляется, достоянием тех, кто развивал ее без достаточно серьезного осмысления, и она, по всей видимости, не может быть подтверждена как теория самосознания искусства в том смысле, как ей могут быть позднейшие теории.

Традиционные попытки определения иногда терпели неудачу в том, чтобы заглянуть за явные, но случайные черты произведений искусства, черты, которые характеризовали искусство на определенной стадии его исторического развития. Например, до совсем недавних пор произведения искусства распознавались по тому, что они были очевидным образом репрезентационны или предполагалось, что они репрезентационны. Картины и скульптуры явно были в таком положении, но и музыка весьма широко трактовалась как некоторым образом тяготеющая к тому, чтобы быть репрезентационной. Литература трактовалась как репрезентационная потому, что описывала знакомые сцены жизни. Таким образом, было достаточно легко предположить, что подражание должно быть сущностью искусства. Теория подражания сфокусировала свое внимание на готовой очевидности относительных качеств произведений искусства, а именно на отношении искусства к своему предмету. Развитие необъектного искусства показало, что подражание не является непременной принадлежностью искусства, и в еще меньшей степени представляет собой его суще-

ственную черту.

Теория искусства как выражения эмоции сосредоточилась на другой относительной черте произведений искусства, отношении произведения к его создателю. Теория выражения также была идентифицирована как неадекватная, в равной степени, как и не одно последующее определение не оказалось удовлетворительным. Хотя и не удовлетворительные полностью, теории подражания и выражения в действительности дают нам ключ: обе избрали относительные свойства искусства как существенные. Как я постараюсь показать, эти две определяющие характеристики искусства в действительности представляют собой относительные свойства, а одна из них оказывается чрезвычайно сложной.

I

Хорошо известное утверждение, что «искусство» не может быть определено, содержится в статье Морриса Вейтца^{*1} «Роль теории в эстетике» («The Role of Theory in Aesthetics»)². Заключение Вейтца основано на двух аргументах, которые могут быть названы его «аргументом генерализации» и «аргументом классификации». Формулируя «аргумент генерализации», Вейтц весьма корректно проводит различие между исходной концепцией «искусства» и различными субконцептами искусства, такими, как тра-

¹ Звездочкой (*) помечены нами персоналии, включенные в индекс имен в конце текста. (Примечание переводчика. — С.Д.).

² *British Journal of Aesthetics and Art Criticism*. September 1956. P. 27 — 35. См. также статью Пола Зиффа (Paul Ziff) «Задача определения искусства» (*The Task of Defining Art // Philosophical Review*. January, 193. P. 58 — 78) и статью У.Э.Кенника «Покоится ли традиционная эстетика на ошибке?» (*Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake? // Mind*. July 1958. P. 317 — 334).

гедия, роман и тому подобными. Затем он переходит к аргументу, предназначенному к тому, чтобы показать, что субконцепт «роман» открыт, что означает, что члены класса романов не содержат в себе каких-либо существенных или определяющих характеристик. Затем он выдвигает предположение без дальнейшей аргументации, что то, что справедливо для романов, справедливо и для других субконцептов искусства. Генерализация от одного субконцепта ко всем субконцептам может быть подтверждена или не подтверждена, но это не тот вопрос, которым я здесь задаюсь. Я задаюсь, тем не менее, дополнительным предметом обсуждения у Вейтца. Также утверждаемым без аргументации, что родовое понятие «искусство» является открытым. Лучшее, что может быть сказано относительно этого родового значения, это то, что оно необоснованно. Все или некоторые субконцепты искусства могут быть открыты, а родовое понятие искусства может быть между тем закрыто. Дело в том, что возможно, что все или некоторые субконцепты искусства, такие, как роман, трагедия, скульптура и живопись могут иметь недостаток необходимых и достаточных условий, причем в то же самое время, как «произведение искусства», являющееся родом для всех этих субконцептов, может быть описано в терминах необходимых и достаточных условий. Трагедии могут не иметь общих характеристик, которые отличают их, скажем, от комедий *внутри сферы искусства*, но может случиться так, что существуют общие характеристики, свойственные произведениям искусства, которые отличают их от неискусства. Ничто не препятствует отношению «закрытый род / открытый вид». Вейтц сам недавно высказался в том духе, что допускает возможность подобного (хотя и перевернутого) примера родо-видового отношения. Он утверждает, что «игра» (род) открыта, в то время, как «бейсбол высшей лиги» (вид) закрыт¹.

Его второй аргумент, «аргумент классификации», зыва-

ет к тому, чтобы показать, что даже характеристика артефактуальности (artifactuality) не является необходимым свойством искусства. Заключение Вейтца об этом вызывает некоторое удивление, поскольку между философами и нефилософами было широко распространено соглашение о том, что произведение искусства обязательно представляет собой артефакт (artifact). Его довод в точности таков, что мы иногда бросаем утверждения вроде «это плывущее в воде полено — прекрасная скульптура», и поскольку подобные высказывания вполне разумны, из этого следует, что неартефакты, подобные некоторым фрагментам сплавного леса, представляют собой произведения искусства (скульптуры). Другими словами, нечто не обязательно должно быть артефактом для того, чтобы быть корректно классифицированы как произведения искусства. Я постараюсь дать краткое опровержение этого аргумента.

Недавно Морис Манделбаум* поднял вопрос о замечательном рассуждении Витгенштейна о том, что игра не может быть определена и тезисе Вейтца об искусстве². Его вызов одному и другому основан на посылке, что они касались только того, что Манделбаум называет «выявленными» характеристиками и что, следовательно, оба оказались не в состоянии принять в расчет невыявленные, относительные аспекты игры и искусства. Под «невыявленными» характеристиками Манделбаум подразумевает легко уста-

¹ «Эстетика Витгенштейна» (Witgenstein's Aesthetic // Language and Aesthetics / Ed. by Benjamin R. Tilghman. Lawrence: Kansas. P. 14).

² «Семейные сходства и генерализации, касающиеся искусств» (Family Resemblances and Generalizations Concerning Arts // American Philosophical Quarterly. July 1965. P. 219 — 228). Репринт помещен в издании: «Проблемы в эстетике» (Problems in Aesthetics / Ed. by Moris Weitz. The second edition. L., 1970. 181 — 197).

навливаемые свойства, такие, как тот факт, что в определенном виде игр используется мяч, что живопись имеет треугольную композицию, что некая область в некоей картине красная, что сюжет трагедии содержит в себе перемену фортуны. Манделбаум заключает, что когда мы мыслим себе невыявленные свойства игр, мы видим, что в них является общей «возможность... поглощения не-практического интереса либо участниками, либо зрителями»¹. Манделбаум может быть прав или неправ относительно «игры», меня интересует применение его предположения относительно невыявленных свойств к определению искусства. Хотя Манделбаум не пытается дать определение искусства, он полагает, что свойство (а), обще (и) е для всех произведений искусства может (гут) быть обнаружено (ы), и это станет базисом определения «искусства», в том случае, если обратиться к невыявленным» чертам искусства.

Отметив неочинимое предположение Манделбаума относительно определения. Я обращаюсь теперь к доводу Вейтца, касающемуся артефактуальности. В более ранней попытке показать неправоту Вейтца я полагал достаточным указать, что существуют два значения «произведения искусства», оценочное значение и классификационное; сам Вейтц различает их в своей статье как оценочный и описательный смыслы искусства. Мой более ранний довод сводился к тому, что если существует более одного значения «произведения искусства», то факт того, что суждение «это плывущее полено — прекрасная скульптура» является разумным, не доказывает того, что Вейтц хотел бы доказать. Вейтц должен был бы показать, что «скульптура» едва ли используется в данном высказывании в классификационном смысле, а он не предпринимает никакой попытки сделать

¹ Family Resemblances and Generalizations Concerning Arts // Problems in Aesthetics / Ed. by M. Weitz. L., 1970. P. 181 — 197.

это. Мой довод предполагает, что поскольку разведение проведено, очевидно, что «скульптура» используется здесь в оценочном смысле. Ричард Склафани* в дальнейшем отметил, что мой довод лишь показывает то, что аргумент Вейтца неубедителен и что Вейтц может быть все равно прав хотя его аргумент и не подтверждает его умозаключения. Склафани, таким образом, выставил более сильный довод против Вейтца в этом пункте¹.

Склафани показывает, что существует третий смысл «произведения искусства» и что случай «пльвущего полена» (случай неартефактов) подпадает под него. Он начинает со сравнения парадигмы произведения искусства, «Птицы в пространстве» Бранкузи, с пльвущим поленом, которое выгладит на него очень похожим. Склафани говорит, что кажется естественным утверждать о полене, что оно есть произведение искусства и что мы делаем это, поскольку оно обладает столь многими свойствами, общими с работой Бранкузи. Затем он просит нас подумать над нашей характеристикой полена и направлением, которое она приняла. Мы утверждаем, что пльвущее полено есть искусство на основании его сходства с некоторой парадигмой произведения искусства или потому, что пльвущее полено разделяет свойства с некоторой парадигмой произведений искусства. парадигмапроизведения или произведений искусства, разумеется, всегда суть артефакты; направление нашего движения — от парадигматических (артефактуальных) произведений искусства к неартефактуальному «искусству». Склафани вполне корректно пользуется этим для того, чтобы показать, что существует первичный, парадигматический смысл, в который входят случаи «пльвущего полена». Вейтц неким образом прав,

¹ «Art» and Artifactuality // Southwestern Journal of Philosophy. Fall 1970. P. 105 — 108.

утверждая, что плывущее полено есть произведение искусства, но неправ в заключении о том, что артефактуальность не является необходимым для (первичного значения) произведения искусства.

Существуют по крайней мере три отдельных значения «произведения искусства»: превичное или классификационное значение, вторичное или производное, и оценочное. Возможно в большинство случаев использования высказывания Вейтца о плывущем полене как производное, так и оценочное значение будут вовлечены: производное значение, если плывущее полено разделяло бы некоторое число свойств с некоторой парадигмой произведения искусства и оценочное значение, если бы разделяемые свойства были бы найдены ценными говорящим. Склафани приводит случай, в котором только оценочное значение работает, когда некто утверждает: «Пирог Салли — произведение искусства». В большинстве употреблений подобного высказывания «произведение искусства» просто означало бы, что референт имеет ценные свойства. Следовательно, можно признать что некто способен вообразить контексты, в которых производное значение будет применимо к пирогам. (Если взять ситуацию искусства сегодня, то можно легко представить пироги, к которым первичное значение искусства могло бы быть применимо). Если, следовательно, некто должен был бы сказать: «Этот Рембрандт есть произведение искусства», как классификационное, так и оценочное значение было бы в действии. Выражение «этот Рембрандт» передавало бы информацию, что данный референт есть произведение искусства в классификационном смысле, а «произведение искусства» только в размышлении было бы понято в оценочном значении. Наконец, некто мог бы сказать о морской раковине или другом природном объекте, который напоминает человеческое лицо, а в других отношениях неинтересен: «Эта раковина (или другой природный объект) — произведение искусства». В этом

случае только производное значение было бы использовано.

Мы допускаем высказывания, в которых выражение «произведение искусства» имеет очень часто оценочное значение, применяя их как к природным объектам, так и к артефактам. Мы говорим о произведениях искусства в производном значении с несколько меньшей частотой. Классификационный смысл «произведения искусства», который показывает просто то, что вещь принадлежит к определенной категории артефактов, оказывается, таким образом, нечастым в нашем дискурсе. Мы редко допускаем высказывания, в которых используем классификационное значение, поскольку это базовое понятие: мы немедленно узнаем, является ли объект произведением искусства, поэтому никто не имеет потребности говорить в рассуждении классификации: «Это — произведение искусства», хотя недавние приобретения развития искусства, такие как скульптура отбросов (*junk sculpture*) и найденное искусство (*found art*), могут случайно спровоцировать подобные замечания. Даже если мы нечасто говорим об искусстве в классификационном смысле, они, однако, представляют собой базовое понятие, которое структурирует и направляет наше мышление о мире и его содержаниях.

II

Теперь понятно, что артефактуальность есть необходимое условие (назовем его родом) первичного значения искусства. Этот факт, однако, не кажется очень удивительным и не был бы даже интересен, за исключением того, что Вейтц и другие отрицали его. Артефактуальность сама по себе, тем не менее, не составляет здесь всего содержания; и другое необходимое условие (отличие (*the differentia*)) должно быть специфицировано для того, чтобы получить удовлетворительное определение искусства. По-

добно артефактуальности, второе условие является невыявленным свойством, которое оказывается столь же сложным, сколь артефактуальность проста. Попытка обнаружить и специфицировать второе условие искусства вовлекает в себя запутанные сложные обстоятельства «мира искусства». У.Э.Кенник*, отстаивая точку зрения, близкую к позиции Вейтца, выступает против того, что подход, который должен быть использован здесь согласно указанию Манделбаума, неверен. Он заключает, что попытка определить искусство на условиях, которые мы допускаем для некоторых объектов, обречена на неудачу, как и всякая другая¹. Он пытается обосновать свое заключение отсылкой к таким вещам, как тот факт, что древние египтяне замуровывали свои картины и скульптуры в могилах. Есть две трудности, связанные с доводами Кенника. Первая заключается в том, что то обстоятельство, что египтяне замуровывали картины и скульптуры в могилах, вовсе не демонстрирует их иного, чем наше, отношения к ним. Они (египтяне — С.Д.) могли помещать их туда, чтобы мертвые наслаждались ими или просто потому, что они принадлежали умершему человеку. Египетская практика не устанавливает столь существенного отличия между их пониманием искусства и нашим, чтобы определение, удовлетворяющее обоим, было невозможно. Во-вторых, нет необходимости предполагать, что мы и древние египтяне разделяли одно понимание искусства. Было бы достаточно специфицировать необходимые и достаточные условия для понятия искусства, которые существуют для нас (для нас, американцев нынешнего дня; для нас, представителей Запада, со времени организации системы искусств в восемнадцатом столетии или около этого — я не уверен относительно точных пределов «нас»). Согласно же отличной от этого точки зрения Кенника, мы более

¹ Kennick W.E. Does Traditional Aesthetic Rest on a Mistake? P. 330.

сходны в открывающейся специфической характеристике искусства, основанной, «что мы делаем с определенными объектами». Разумеется, ничто не гарантирует, что любая из данных операций, которую можем проделать мы или могли проделать древние египтяне с произведениями искусства, способна пролить свет на понятие искусства. Не всякое «деяние» открывает, что ему предписывают открыть.

Артур Данто*, хотя он и не пытался сформулировать определение, предполагал в своей провокативной статье «Мир искусства» («The Artworld»)¹ направление, которое могло бы быть использовано в попытке определить «искусство». В размышлении по поводу искусства и его истории, равно, как и таких приобретениях нынешнего дня, как «Коробка Брилло» Уорхола и «Кровать» Раушенберга, Данто пишет: «Видеть, как искусство наделяет нечто тем, что глаз не может различить — атмосферой теории искусства, знанием истории искусства: миром искусства»². Разумеется, этот стимулирующий комментарий провоцирует потребность в образовании, однако ясно, что говоря о том, «что глаз не может различить», Данто соглашается с Манделбаумом об огромной важности невыявленных свойств в создании произведения искусства. В обсуждении атмосферы и истории, однако, Данто делает шаг далее, нежели анализ Манделбаума. Данто указывает на богатую структуру, в которой воплощены произведения искусства: *он выявляет институциональную природу искусства*³.

¹ Danto A. The Artworld // Journal of Philosophy. October 15. 1964. P. 571 — 584.

² Ibid. P. 580.

³ Данто не развил институциональную оценку искусства ни в этой своей статье, ни в связанной с ней статье, озаглавленной «Произведение искусства и реальные вещи» (Art Works and Real Things //

Я буду использовать термин Данто «мир искусства» для референции к обширной социальной институции, в которую произведения искусства помещены⁴. Но существует ли подобная институция? Джордж Бернард Шоу говорит где-то об апостольской линии последовательности простирающейся от Эхила до него. Шоу несомненно говорил так в расчете на эффект и для того, чтобы сосредоточить внимание на себе, как делал часто, но в его замечании есть важная истина. Существует долгая традиция продолжающейся институции театра, берущая истоки в древней греческой религии и других греческих институциях. Эта традиция временами течет очень тонким ручейком, и даже, кажется, и вовсе иссякает в некоторые периоды, однако с тем лишь, чтобы быть возрожденной из своей памяти и потребности в искусстве. Институции, ассоциированные с театром, время от времени менялись: вначале это были греческая религия и греческое государство; в средневековые имена — церковь; ближе к нам — частный бизнес и государство (национальный театр). То, что осталось неизменным в его собственной иден-

Theoria. Parts 1 — 3. 1973. P. 1 — 17). В обеих статьях непосредственное намерение Данто связано с обсуждением того, что он называет имитационной теорией искусства и настоящей теорией искусства. Многое из того, что он говорит в этих статьях, совместимо друг с другом и может быть инкорпорировано в институциональную оценку. А его краткое замечание в последней статье о приписываемости (ascriptivity) искусства сходны с институциональной теорией. институциональная теория есть одна из важнейших версий эскриптивной теории.

⁴ Эта ремарка не стремится к определению термина «мир искусства», я лишь показываю, к чему это должно реферировать использование этого выражения. «Мир искусства» в этой книге нигде не определяется, хотя референт этого выражения описан достаточно детально.

тичности в течение его истории есть театр как таковой как установленный способ действия и поведения, что я и назову в главе 7 первичной конвенцией о театре. Институционализированное поведение обнаруживается по обе стороны «рампы»: как актеры, так и аудитория вовлечены в нее и стремятся поддерживать институцию театра. Роль актеров и аудитории определены традицией театра. То, что авто, менеджеры и актеры представляют, есть искусство, и это является искусством, поскольку представляется в рамках театрального мира (theater world). Пьесы пишутся, чтобы быть получены осуществление в театральной системе и они существуют как постановки, что означает — как искусство внутри этой системы. Разумеется, я не хотел бы отрицать то, что пьесы существуют и как литературные произведения, то есть как искусство внутри литературной системы: театральная система и литературная система частично совпадают. Позвольте мне уточнить то, что подразумеваю, когда говорю о мире искусства как институции. Среди значений в словаре Уэбстера (Webster's New Collegiate Dictionary) мы находим под пунктом 3 следующее: «То, что институировано как: а) Установленная практика, законы, обычай; б) Установленное сообщество или корпорация». Когда я называю мир искусства институцией, я имею в виду то, что она есть установленная практика¹. Некоторые полагали до сих пор, что институция должна быть установленным сообществом или корпорацией и, поэтому поняли неверно мое соображе-

¹ Заметим, что институциональная теория Дики расширила и само толкование слова «институция» в этом авторитетнейшем и общепотребительном словаре. Так, в словаре Уэбстера для колледжей 1988 года мы находим следующее значение этого слова: «фундаментальная поведенческая модель культуры» (New Webster's Dictionary of the English Language. College Edition 1988. P. 738). (Примечание переводчика. — С.Д.)

ние относительно мира искусства.

Театр есть только одна из систем внутри мира искусства. Каждая из этих систем получила свои собственные истоки и историческое развитие. Мы располагаем некоторой информацией относительно поздних стадий этого развития и мы вынуждены строить догадки относительно базовых систем искусства. Я полагаю, что мы обладаем полным знанием относительно недавно выработанных субсистем, таких, как Дада или хэппенинги. Даже если наше знание и не столь полно, как бы нам хотелось, мы, тем не менее, располагаем субстанциальной информацией о системах мира искусства, в которых они существуют в настоящее время и в которых они просуществовали в течение некоторого времени. Одна центральная черта, которая объединяет все системы, состоит в том, что каждая из них представляет собой рамку представления (presenting) особых произведений искусства. То, что нам дано огромное разнообразие систем мира искусства, делает неудивительным отсутствие в произведениях искусства общих выявленных свойств. Если, однако, мы отступим назад и посмотрим на произведения искусства с точки зрения их институционального устоя, мы окажемся в состоянии увидеть существенные (essential), свойства, которые им общи.

Театр представляет собой богатую и поучительную иллюстрацию институциональной природы искусства. Но именно развитие внутри живописи и скульптуры — дадаизм — с наибольшей легкостью открывает институциональную сущность (institutional essence) искусства. Дюшан и его товарищи распространили статус искусства на «готовые объекты» («ready mades») (писсуары, стоячие вешалки, снеговые лопаты и тому подобное), и когда мы размышляем над их действиями, мы можем сделать вывод относительно вида человеческого действия, до сих пор незамеченного и не оцененного — действия распространения статуса искусства. Художники и скульпторы, разумеется, приглашали все время

в действие распространения статуса искусства на все объекты, которые они создавали. Однако до тех пор, пока созданные объекты были в согласии с парадигмами своих времен, объекты как таковые и их очаровательные выявленные свойства были в фокусе внимания не только зрителей и критиков, но также и философов искусства. Когда художник более ранней эпохи писал картину, он проделывал некоторые или все вещи из следующего перечня: изображая человеческое существо, рисовал портрет определенного человека, удовлетворял требованиям комиссии, зарабатывал средства к существованию и так далее. В дополнение к этому он также действовал как агент мира искусства и распространял статус искусства на свое творение. Философы искусства обращали внимание лишь на некоторые свойства созданного объекта, приобретенные от этих многообразных действий, например, на репрезентационные или на экспрессивные свойства объекта. Они полностью игнорировали невыявленные свойства статуса. Когда, однако, объекты странны, как дадаистские, наше внимание насильно отвлекается от очевидных качеств объекта к помышлению объектов в их социальном контексте. Как произведения искусства Дюшановы «реди-мейды» многого не стоили, но как случаи искусства они очень ценны для теории искусства. Я не утверждаю, что Дюшан и его товарищи изобрели распространение статуса искусства; они только использовали существующий институциональный механизм необычным образом. Дюшан не изобрел мир искусства, потому что он существовал все время.

Мир искусства состоит из связки систем: театр, живопись, скульптура, литература, музыка и т.д., каждая из них создает институциональную базу распространения этого статуса на объекты в пределах своей сферы. Никакие границы не могут быть установлены для количества систем, которые могут быть выведены родовым понятием искусств, и каждая из бывших систем содержит в себе позднейшие подсистемы. Эти черты мира искусства сообщ-

щают растяжимость, посредством которой креативность даже самого радикального вида может получить прибежище. Новая целостная система, сравнимая с театром, например, может быть добавлена одним махом. Что еще более вероятно — так это появление новой подсистемы внутри системы. Например, скульптура из отбросов (junk sculpture) была добавлена внутри скульптуры, хэппенинг — внутри театраподобные прибавления могут со временем развиться в полноразмерные системы. Следовательно, радикальная креативность, причудливость, переизбыток искусства, о которых говорит Вейтц, возможны внутри понятия искусства, даже если оно и закрыто необходимыми и достаточными условиями артефактуальности и распространенного статуса.

Теперь, определив мир искусства вкратце, я готов специфицировать определение «произведения искусства». Это определение будет дано в терминах артефактуальности и распространенного статуса искусства или, более строго говоря, распространяемого статуса кандидата на признание. Когда определение допущено, большая работа будет выпадать на долю классификации: произведение искусства: произведение искусства в классификационном смысле представляет собой (1) артефакт, (2) набор аспектов, из —за которых на него был распространен статус кандидата на признание неким человеком или некими людьми, действующими от имени определенной институции (мира искусства).

Второе условие определения связано с использованием четырех многообразно взаимодействующих понятий: 1) действие от имени институции; 2) распространение статуса; 3) бытие концептом; и 4) признание. Первые два столь тесно связаны что должны обсуждаться вместе. Сначала я опишу парадигмальные случаи распространения статуса вовне мира искусства, а затем покажу, как сходные действия могут иметь место внутри мира искусства. Наиболее ясно очер-

ченные примеры распространения статуса представляют собой определенные правовые (legal) действия государства. Королевское распространение рыцарства, большое жюри, признающее кого-то виновным, избирательный участок, удостоверяющий, что некто квалифицирован как кандидат на некий пост, или чиновник, провозглашающий некую пару мужем и женой, представляют собой примеры, в которых человек или люди, действующие от имени социальной институции, распространяют *легальный* статус на людей. Конгресс или законно конституированная комиссия может распространить статус национального парка или памятника на территорию или вещь. Данные примеры предполагают, что торжество или церемонию, предназначенные утвердить легальный статус, однако это не так, хотя, разумеется, легальная система предусматривается. Например, в некоторых системах юрисдикции возможен гражданский брак — легальный статус, распространяемый без церемонии. Распространение степени доктора философии на кого-либо университетом, избрание кого-либо президентом Ротарианского клуба, объявление некоего объекта реликвией церкви представляют собой примеры, в которых персона или персоны распространяе (ю) т незаконный (nonlegal) статус людей или вещей. В подобных случаях те или другие социальные системы могут существовать как рамки, внутри которых распространение имеет место: например, человек может стяжать статус мудрого человека или деревенского дурачка внутри сообщества без церемонии.

Некоторые могут подумать, что понятие распространения статуса внутри мира искусства слишком неопределенно. Конечно, это понятие не столь ясно очерчено, как распространение статуса внутри системы законодательства, где процедуры и линии полномочия явно определены и инкорпорированы в закон. В противоположность этому в мире искусства специфические процедуры и линии полномочия нигде не кодифицированы, и мир искусства

на свой страх и риск полагается на уровень своей обычной практики. Поскольку *существует* практика, она определяет социальную институцию. Социальная институция не обязательно должна иметь формально обоснованную конституцию, должностных лиц и уставные нормы для того, чтобы иметь компетенцию распространения статуса — некоторые социальные институции формальны, а другие — неформальны. Мир искусства может стать формализованным и возможно стал таковым в некоторых политических контекстах¹, но большинство людей, заинтересованных в искусстве, скорее всего, полагают это скверной вещью. Подобная формальность стала бы угрозой свежести и изобилию искусства. Главный состав действующих лиц мира искусства представляет собой слабо организованный, однако связанный отношениями набор людей, включающий художников (под которым следует понимать живописцев, писателей, композиторов, продюсеров, директоров музеев, посетителей музеев, посетителей театров, газетных репортеров, критиков различных изданий, историков искусства, теоретиков искусства, философов искусства и других). Это — люди, которые поддерживают машинерию мира искусства в работоспособном состоянии, и, следовательно, обеспечивают ему продолжение существования. В дополнение к этому всякий человек, видящий себя членом мира искусства, таковым, вследствие этого и является. Хотя я и назвал только что перечисленных людей главными действующими лицами мира искусства, в этом главном составе есть минимальная сердцевина, без которой мир искусства не мог бы существовать.

¹ Стремление к формализации явно имело место, например, в СССР: «народный художник СССР» мыслился выше «заслуженного художника СССР», а последний — выше «народного художника» союзной республики и т. д. (Примечание переводчика. — С.Д.).

Этот существенный состав включает в себя художников, создающих произведения, «презентеров» («presenters»), представляющих произведения, и «посетителей», оценивающих эти произведения. Такой минимальный набор может быть назван «презентационной группой» («the presentation group»), поскольку он состоит из художников, чья активность необходима, если что-то должно быть представлено, презентеров (актеров, сценических менеджеров и т.д.) и посетителей, чье присутствие необходимо для того, чтобы что-либо было представлено. Какая-либо определенная личность может играть более одной из этих существенных ролей в представлении некоего произведения, Критики, историка, философа искусства становятся членами мира искусства несколько позже того, как минимальный сердцевинный состав определенной системы искусства приведет эту систему в действие. Все из этих ролей институционализированы и должны быть выучены тем или иным путем участниками. Например, театрал — это не всякий, кому случается прийти в театр, это такой человек, который приходит туда с определенными ожиданиями и знанием того, как следует себя вести перед лицом того, что ему придется увидеть.

Полагая, что существование мира искусства было основано или, по крайней мере, сделано вероятным, мы теперь видим проблему в том, как статус распространяется этой институцией. Мой тезис таков, что аналогично тому, как человек сертифицируется или квалифицируется для офиса или два человека приобретают статус супружеской пары по гражданскому праву внутри системы законодательства. Или как человек избирается президентом Ротарианского клуба, или как человек приобретает статус мудрого человека внутри сообщества, артефакт может приобрести статус кандидата на оценку внутри системы, называемой «мир искусства». Как некто может сказать, когда статус был распространен? Артефакт, висящий в художественном музее как

часть выставки и спектакль в театре, разумеется, суть знаки. Здесь, конечно, нет гарантии, что некто всегда может распознать, является ли что-либо кандидатом на оценку достоинств, точно так же, как некто не может сказать. Является ли данный человек носителем рыцарского звания. Или женат ли он. Когда статус объекта базируется на невыявленных характеристиках, простой взгляд на объект не обязательно откроет его статус. Невыявленное отношение *может* быть символизировано некоторым указателем, например, обручальным кольцом, в случае чего обычный взгляд раскроет статус.

Более важный вопрос состоит в том, каким образом статус кандидата на оценку распространяется. Примеры, упомянутые только что, экспозиция в музее и спектакль в театре, кажется, предполагают, что некоторое число людей необходимо, но в другом смысле требуется только один человек: некое число людей требуется для создания социальной институции мира искусства, но только один человек требуется для того, чтобы действовать от имени мира искусства и распространять статус кандидата на оценку. В действительности, множество произведений искусства созерцается только одним человеком — тем, кто их создал — но они, тем не менее, суть искусство. Статус по существу вопроса может быть распространен действием единственного лица от имени мира искусства и *трактовкой артефакта как кандидата на оценку*. Разумеется, ничто не препятствует тому, чтобы группа людей распространила статус, но обычно он распространяется единственным лицом. Художником, который создает артефакт. Может оказаться полезным сравнение и противопоставление понятия статуса кандидата на оценку и случая, в котором нечто просто представляется для оценки: это содержит в себе обещание пролить свет на понятие статуса кандидата. Помыслим себе продавца водопроводных принадлежностей. Который выкладывает свой товар перед нами. «Размеще-

ние перед» и «распространение статуса кандидата на оценку» суть очень разные понятия. И различие может быть выяснено сравнением действия продавца и специфическим актом Дюшана, который ввел писсуар, окрещенный «Фонтаном» в знаменитое теперь арт-шоу. Различие состоит в том, что действие Дюшана имело место внутри институционального порядка мира искусства, а действие продавца водопроводных принадлежностей — вне него. Продавец мог сделать то, что сделал Дюшан, то есть обратить писсуар в произведение искусства, но подобная вещь, по всей видимости, не пришла ему в голову. Пожалуйста, помните о том, что бытие «Фонтана» произведением искусства не означает того, что оно хорошо, также эта квалификационная институция не означает и того, что оно плохо. Выходки отдельного художника нынешнего дня служат тому, чтобы усилить позицию Дюшана и также сделать ударение на практике наименования произведениями искусства. Вальтер де Мария* в случае одной из его работ прошел через движение, несомненно подобное бурлеску, использующее процедуру, практикуемую многими законодательными и незакондательными институциями — процедуру лицензирования. Его «Бар высокой энергии» («High Energy Bar») (барная стойка из нержавеющей стали) снабжен сертификатом, содержащим в себе имя работы и утверждающим, что этот бар является произведением искусства только в присутствии данного сертификата.

В дополнение к озаглавлению статуса искусства «сертификацированием» этого в документе этот пример содержит в себе предположение о значении акта именования произведений искусства. Какой-либо объект может приобрести статус искусства, не будучи когда-либо поименованным так поименованным, но сообщение ему титула делает ясным всякому, кому это интересно, что некий объект является произведением искусства. Специфические названия действия действуют множеством путей — как опора в понимании работы

или как приемлемое направление ее идентификации, например — но в принципе всякое название, (даже «Без названия») представляет собой указатель статуса¹.

Третье понятие, вовлеченное во второе условие определения кандидата: член мира искусства присваивает статус кандидата на оценку. Определение не предполагает, что произведение искусства действительно оценивается, даже пусть и одним человеком. Факт состоит в том, что многие, даже, возможно, что и в своем большинстве, произведения искусства остаются неоцененными. Важно не встраивать в определение классификационного значения «произведения искусства» ценностные свойства, подобные действительной оценке: если сделать это, то окажется невозможным обсуждать неоцененные произведения искусства. Встраивание ценностных свойств может сделать неудобным обсуждение плохих произведений искусства. Также не каждый аспект произведения вовлечен в кандидатство на оценку; например, цвет оборотной стороны обычно не принимается в расчет как нечто, что кто-либо должен осмыслить как свойство, которое следует оценить. Проблема того, какие аспекты произведения искусства должны быть включены в кандидатство на оценку, есть вопрос, который я буду обсуждать позже в главе 7, пытаюсь дать анализ понятия эстетического объекта. Определение «произведения искусства» не должно быть, таким образом, понято как утверждение того, что каждый аспект произведения включен в кандидат-

¹ Недавно в статье, озаглавленной «Государство искусства» (The Republic of Art // British Journal of Aesthetics and Art Criticism. April, 1969. P. 145 — 156). Т. Дж. Диффи* рассуждал о том, как распространяется статус искусства. Он, в частности, пытается вывести нечто, вроде скорее оценочного значения «произведения искусства», нежели значения классификационного, и, следовательно, главное содержание его теории гораздо более узко, чем моей.

ство на оценку.

Четвертое понятие, вовлеченное во второе условие, определения есть оценка как таковая. Некоторые могут полагать, что определение реферирует к особому виду *эстетической* оценки. Я обосную позже в главах 4, 5 и 6 то, что нет никакого основания думать, что существует особый вид эстетического сознания, внимания и восприятия. Сходным же образом, я не думаю, что существует особый вид эстетической оценки. Все, что подразумевается под «оценкой» в определении есть нечто вроде того, что в «испытании опытом качеств некто находит их стоящими или ценными», и это значение применяется весьма обширно как внутри сферы искусства, так и вне нее. Некоторые люди уже нашли, что мой подход к институциональной теории искусства исполнен того, что они сочли «неосновательностью моего анализа оценки». Они думали, я полагаю, что существуют другие виды оценки и что оценивание в случае оценки искусства неким образом отличается по своему типу от оценки того, что искусством не является. Однако единственный смысл, в котором существует различие между оценкой искусства и оценкой неискусства заключается в том, что эти оценки имеют разные *объекты*. Институциональная структура, в которой воплощен объект искусства, а не разные виды оценки, создает различие между оценкой искусства и оценкой неискусства.

В недавней статье¹ Тед Коэн* поднял вопрос, касающийся 1) кандидатства на оценку и 2) оценки, как эти два пункта были трактованы в моей оригинальной попытке определить «искусство»², он провозглашает, что в том по-

¹ *Cohen T. Possibility of Art: remarks on a Proposal by Dickie // Philosophical Review. Jan. 1973. P. 69 — 82.*

² *Dickie G. Defining Art // American Philosophical Quarterly. July 1969. P. 253 — 256.*

рядке, в котором возможность кандидатства на искусство может быть распространена на нечто, необходима возможность того, чтобы эта вещь могла быть оценена. Возможно, что в этом он и прав; в любом случае я не могу помыслить какое-либо основание для несогласия с ним в этом пункте. Возможность оценки есть один из ограничителей этого определения: если нечто не может быть оценено, оно не может стать искусством. Вопрос, который теперь вырастает, таков: существует ли нечто, что не может быть оценено. Коэн утверждает, что многие вещи не могут быть оценены; например «обычные канцелярские кнопки, дешевые белые конверты, пластиковые вилки, выдаваемые нами в ресторанах drive-in»¹. Но важно то, что он утверждает, что «Фонтан» не может быть оценен. Он говорит, что «Фонтан» имеет точку, которая может быть оценена, но это жест Дюшана, который имеет значение (может оценен), а не «Фонтан» сам по себе. Я согласен, что «Фонтан» имеет то значение, которое Коэн приписывает ему, а именно то, что он протестом искусства своего дня. Но почему не могут быть обыденные качества «Фонтана» — его искрящаяся белая поверхность, глубина, открывающаяся, когда он отражает образы окружающих объектов, его приятная овальная форма — не могут быть оценены? Он имеет качества, сходные со свойствами произведений Бранкузе или Мура, которые многие не избегают своим вниманием в своих оценочных высказываниях. Сходным образом, канцелярские кнопки, конверты, пластиковые вилки имеют качества, которые могут быть оценены, если некто предпринимает усилия к тому, чтобы сфокусировать на них внимание. Одна из ценностей фотографии заключается в ее способности сфокусироваться на вполне обыденных качествах и выхватить их. И нечто в этом роде может быть сделано и без по-

¹ *Cohen T. Possibility of Art. P. 78.*

мощи фотографии, просто посредством взгляда. Говоря кратко, мне не кажется, что любой объект не мог бы иметь некое качество, которое по достоинству могло бы быть оценено и, таким образом, мне кажется, что ограничение, предложенное Коэном, бессмысленно. Но даже если существуют некие объекты, которые не могут быть по достоинству оценены, «Фонтан» и другие дадаистские творения не относятся к их числу.

Я должен заметить, что принимая утверждения Коэна, я говорю, что каждое произведение искусства должно иметь минимальную *потенциальную*, ценность или стоимость. Разумеется, этот факт не устраняет различия между оценочным и классификационным смыслами «произведения искусства». Оценочный смысл используется тогда, когда объекту предикатируется то, что *представляется* субстанциональной, актуальной ценностью, а этот объект, может природным объектом. Далее я отмечаю, что оцениваемость произведения искусства в классификационном смысле есть *потенциальная* ценность, которая в некоем данном случае может быть никогда и не реализована¹. Определение, которое я дал, содержит в себе референцию к миру искусства. Следовательно, некоторые могут испытать чувство неловкости от того, что мое рассуждение имеет форму порочного круга. Следует согласиться, что в некотором смысле это определение имеет форму круга, но это не значит, что оно поэтому порочно. Если бы я сказал нечто, вроде: «Произведение искусства есть артефакт, на который статус был распространен миром искусства, а потом сказал бы о мире искусства только то, что он распространяет статус кандидатства на оценку, тогда опре-

¹ Я отдавал себе отчет в том, что я должен отметить эти две позиции в настоящем параграфе как результат беседы с Марком Венечиа*. Я хотел бы поблагодарить его за стимуляцию к этим замечаниям.

деление имело бы форму порочного круга, поскольку круг был бы слишком мал и *неинформативен*. Я же, тем не менее, предложил в настоящей главе достаточное пространство для описания и анализа исторических, организационных и функциональных лабиринтов мира искусства, и если эта оценка точна, то читатель получил достаточную *информацию* о мире искусства. Тот круг, который я очертил, не является маленьким и не является *неинформативным*. Если, в конце концов, мир искусства не может быть описан независимо от искусства, что значит, если описание содержит референции к историкам искусства, арт-репортерам, пьесам, театрам и так далее, то определение, строго говоря, имеет форму круга. Но это не означает, что оно, таким образом, порочно, поскольку целостный расчет, в который включено данное определение, содержит в себе большую информацию о мире искусства. Не следует сосредоточивать внимание только на определении как таковом, поскольку то, что важно увидеть, состоит в том, что искусство есть институциональное понятие, и это предполагает расширение данного определения в контексте целостного подхода. Я подозреваю, что «проблема» кругообразности будет вырастать часто, почти всегда, когда мы будем иметь дело с концептуальными понятиями.

III

Примеры дадаистского искусства и сходных тенденций нынешнего дня, способствовавших предъявлению институциональной теории искусства нашему вниманию, предполагает несколько вопросов. Во-первых, если Дюшан может обратить такие предметы, как писсуар, снеговая лопата и стоячая вешалка в произведения искусства, почему не могут природные объекты, такие, как плывущее полено, также стать произведениями искусства в классификационном смысле? Возможно и смогут, если некая из определен-

ного набора вещей будет сделана с ними. Один из путей, каким это могло бы случиться, стало бы то, что кто-либо подобрал бы природный объект, взял бы домой и повесил на стену. Второй путь заключается в том, чтобы подобрать природный объект и включить его в выставку¹. Я указывал ранее, между прочим, что фрагмент плывущего леса, к которому реферирует рассуждение Вейтца, находился в некоем месте на пляже, нетронутый человеческой рукой или почти нетронутый человеческой интенцией, и, следовательно представлял собой искусство в оценочном или производном смысле. Природные объекты, которые становятся произведениями искусства в классификационном смысле, артефактуализированы без использования инструментов — артефактуальность, скорее, распространяется на объект, нежели выработана в нем. Это означает, что природные объекты, которые становятся произведениями искусства,

¹ Следует заметить, что подобный случай институционализации имел место в России в 20-е годы XX века. Так, в Зале авангарда начала XX века Государственной Третьяковской галереи экспонирован прекрасный пример этого рода — эземпляр «Корневой скульптуры» (1920, инв. №№ СКС-3076, 3077, 3078) М.В.Матюшина (1861 — 1934). Помещение корневой скульптуры для *музеефикации авангарда* вместе с иными экспонатами, выставка которых в свое время институционализировала другие — более или менее традиционно-технические — приемы создания выразительности, точно манифестирует, на наш взгляд то, что имеет в виду Дж. Дики. Здесь происходит завершение институциональной цепочки. После корректной музеефикации (а, в ГТГ, на наш взгляд, корректно взяты за принцип именно *авангардные приемы создания выразительности*) об этом можно говорить только как о *факте истории искусства*, и вовлекать эти факты в различные области изучения эстетической и художественной коммуникации. (Примечание переводчика. — С.Д.).

обретают артефактуальность в то же самое время, когда статус кандидата на оценку распространяется на них, хотя акт распространения артефактуальности не есть тот же самый акт, что и распространение статуса кандидата на оценку. Но, возможно, сходная вещь обыкновенно случается с картинами и стихами; они приходят в существование как артефакты в то же самое время, когда на них распространяется статус кандидата на оценку. Конечно, бытие артефактом и бытие кандидатом на оценку — это два свойства, которые могут быть приобретены в одно и то же время. Многие могут найти понятие артефактуальности, скорее распространяемой на объект, чем вырабатываемой в нем, слишком странным, и это — действительно необычная концепция. Может оказаться так, что специальный подход должен быть выработан для случая плывущего полена и подобных ему.

Другой вопрос, встающий с известной периодичностью в связи с обсуждением понятия искусства и кажущийся особенно уместным в контексте институциональной теории, таков: «Как мы должны воспринимать картины, созданные такими особями, как Бетси, шимпанзе из Балтиморского зоопарка?» Именование продуктов Бетси картинами не предполагает того, что они суть произведения искусства, это — просто некоторое слово, которое требуется, чтобы реферировать к ним. Вопрос о том, являются ли картины Бетси искусством, основан на том, что сделано с ними. Например, год или два назад Полевой музей естественной истории (Field Museum of Natural History) в Чикаго выставил некоторые картины шимпанзе и горилл. Мы должны сказать, что эти картины не являются произведениями искусства. Если, однако, они были бы выставлены двумя милями дальше в Чикагском институте искусства (Chicago Art Institute), они были бы произведениями искусства — картины были бы искусством, если бы директор Института захотел спуститься на один круг эволюции

ниже ради своих друзей-приматов. Великое отличие основано на институциональном установлении: одно институциональное установление пригодно для распространения статуса, а другое — нет. Заметьте, пожалуйста, что хотя картины, подобные тем, что рисует Бетси, останутся ее картинами, даже будь они экспонированы в музее искусства, они будут *искусством* человека| ответственного за экспонирование. Бетси не была бы (я полагаю) способна воспринимать себя таким образом, чтобы быть членом мира искусства, и, отсюда следует, что она не была бы способна распространять соответствующий статус. Искусство есть понятие, которое с необходимостью вовлекает в себя человеческую интенциональность. Эти последние замечания не направлены на то, чтобы опорочить ценность (включая красоту) картин шимпанзе, показанных в музее естественной истории, или творения домашних птиц, но как замечания о том, что подпадает под видовое понятие.

Данто в своей работе «Искусство и реальные вещи» («Art Works and Real Things») обсуждает условия, разрушающие возможность приписывания статуса произведения искусства¹. Он размышляет о фальшивых картинах, что суть одно и то же с копиями оригинальных картин, которые приписываются авторам оригиналов. Он обосновывает то, что бытие картины фальшивкой препятствует ее бытию произведением искусства, подчеркивая, что оригинальность есть аналитическое свойство бытия произведением искусства. То, что произведение производно или подражательно, по его мысли, не препятствует, однако тому, чтобы оно было произведением искусства. Я думаю, что Данто прав относительно фальшивых картин, и я могу это выразить в терминах своего собственного анализа, утверждая,

¹ *Danto A. Artworks and Real Things // Theoria. 1973. №39. P. 12 — 14.*

что оригинальность в случае картин есть antecedentное свойство для распространения статуса кандидата на оценку. Сходные же вещи должны быть сказаны относительно подобных случаев в иных, нежели живопись, искусствах. Одно из следствий этого свойства состоит в том, что существует множество произведений искусства, которые люди принимают за произведения искусства, а именно — те фальшивые картины, которые не установлены как фальшивки. Когда фальшивки раскрыты как фальшивки, они не теряют статуса искусства, поскольку они никогда не имели этого статуса на первом месте, несмотря на то, что так полагал почти каждый. Здесь есть некая аналогия с патентным правом. Если однажды изобретение было запатентовано, нечто, совершенно похожее на него, не может быть запатентовано — патент может быть выдан только за то, что оно «использовано». В случае патентной практики, разумеется, то, является ли второе устройство копией или оно разработано независимо, не имеет значения, но аспект копирования является критическим для случая искусства. Картина Ван Меегерена, которая не была копией настоящего Вермеера, а только картиной, написанной в манере Вермеера с поддельной подписью, представляет собой более сложный случай. Картина с фальшивой подписью не есть произведение искусства, но если бы Ван Меегерен поставил свое имя, она была бы таковым.

Строго говоря, поскольку оригинальность есть аналитическое свойство для того, чтобы картина была признана произведением искусства, часть, отвечающая за оригинальность, должна быть инкорпорирована в определение «произведения искусства». Но поскольку я не сделал никакого анализа свойства оригинальности в отношении других, нежели картины, произведений искусства, я нахожусь не в той позиции, чтобы дополнить таким образом это определение. Все. Что я могу сказать на настоящий момент, это то, что сказал только что выше, а именно то, что ориги-

нальность в случае картин представляет собой antecedentное свойство для рассмотрения статуса кандидата на оценку и что доводы сходного рода могут быть применимы и в других искусствах. Вейтц оценивает дело таким образом, что процесс определения «искусства» или его субконцептов замыкается на креативности. Некоторые из традиционных определений «искусства» *могли* замыкаться на креативности, а некоторые из них и *действительно* замыкались, однако эта опасность теперь уже в прошлом. В одно и то же время драматург, например, воспринимается и может быть востребован как тот, кто пишет пьесу с трагическими чертами, и как тот, кто избегает специфических характеристик такой пьесы, как они были, например, даны в Аристотелевом определении «трагедии». Столкнувшись с этой дилеммой, драматург может быть принужден к тому, чтобы бросить свой проект. С присущей нынешнему дню переоценкой установленных жанров, а также с неумелыми призывами к обновлению в искусстве, так или иначе, но препятствия креативности более не существует. Сегодня если новая и необычная работа создается, и она сходна с представителями определенного типа произведений искусства, она обычно будет помещена внутрь этого типа, и если появляется работа, очень непохожая на все существующие, то, по всей видимости, будет создан новый субконцепт. Сегодняшних художников не так-то легко запугать, и они смотрят на жанры, скорее, как на утрату направляющих линий нежели на устойчивые спецификации. Даже если замечания философа и имели бы некоторое воздействие на то, что сегодня делает художник, институциональные концепции искусства все равно не замыкались бы на креативности. Присвоение артефактуальности не может препятствовать креативности, поскольку артефактуальность есть необходимое условие креативности. Не может быть примера креативности без того, чтобы был произведен артефакт некоего вида. Второе свойство, вовлеченное в распространение ста-

туса, не может подавлять креативность, в действительности оно вдохновляет его. Поскольку согласно этому определению все, что угодно, может стать искусством, это определение никак не ограничивает креативность.

Институциональная теория искусства может прозвучать, как утверждение, вроде: «Я нарекаю это произведением искусства». И это, скорее, так, хотя это не значит, что распространение статуса — простое дело. Точно так же, как и крещение ребенка имеет в качестве своего основания историю и структуру церкви, распространение статуса искусства имеет в качестве своего основания византийскую сложность мира искусства. Некоторым может показаться странным, что в обсужденных случаях искусства существуют пути, по которым распространение может пойти неверно, в то время, как относительно искусства это, кажется, не обстоит подобным образом. Например, обвинительное заключение может быть неясно выражено и обвиняемый человек в действительности не будет признан виновным, однако ничего, параллельного этому, в искусстве, кажется, нет. Этот факт просто отражает различие между миром искусства и правовыми институциями: правовые системы имеют дело с обстоятельствами, имеющими тяжелые личные последствия, и его процедуры должны это отражать. Мир искусства также имеет дело с важными обстоятельствами, однако они — полностью другого рода. Мир искусства не располагает строгими процедурами, он признает и даже поощряет вольность и каприз, не теряя при этом своего серьезного намерения. Отметьте, пожалуйста, что не все правовые процедуры столь строги, как процедуры судебные, и что ошибки, сделанные в распространении статуса, не фатальны для этого статуса. Должностное лицо может совершить ошибки в проведении брачной церемонии, но пара, которая стоит перед ним, все равно приобретет статус брачной. Если, следовательно, ошибка не может быть совершена в распространении статуса, ошибка может

быть совершена *посредством* его распространения. В распространении статуса искусства на объект предполагают некий вид ответственности за этот объект в его новом статусе представление кандидата на оценку всегда допускает, что ни один человек его не оценит, и что человек, распространивший этот статус, в результате этого потеряет свое лицо. Некто может сделать произведение искусства из свиного уха, но это совсем необязательно сделает его шелковым кошельком.

IV

Поскольку мы заметили институциональную природу искусства, роли, которые играли такие «теории искусства», как подражание и выражение, могут быть рассмотрены в интересной перспективе. Например, пока все искусство было подражательным или подразумевалось таковым, подражание полагалось универсальным свойством искусства. Неудивительно, что то, что мыслилось единственным универсальным свойством искусства, было признано как его определяющее свойство. То, что произошло, состояло в том, что свойство, при зрелом размышлении всегда привходящее, было принято за свойство единственное, что привело к ошибочной теории искусства. Поскольку имитационная теория искусства была однажды сформулирована, она определила нормативный способ побуждения художников быть подражательными. Разумеется, философские теории искусства вообще не сильно влияют на человеческую практику. Имитационная теория прошлого могла, таким образом, иметь обычный, более, чем незначительный, практический смысл, поскольку была основана на широко распространенном свойстве искусства и, следовательно, усиливала ударение на легко воспринимаемой характеристике, а поскольку класс художников был относительно невелик, то и аккумулялировала линии коммуникации.

Роль, которую сыграла теория выразительности, была достаточно отличной от той, которую сыграла теория подражания. Она выглядела как замещение теории подражания и послужила ее коррекцией. Развитие искусства показало к тому времени, что имитационная теория была неверна и что было вполне естественным искать замену ее, которая сфокусировала бы внимание на другом выявленном свойстве искусства, на этот раз на его выразительных качествах, интерпретируя их как выражение художников. Я подозреваю, что теория выражения имела нормативную роль в том направлении, в котором не имела ее теория подражания. Это означает, что теория подражания для большей части ее сторонников была попыткой реформировать искусство. Видели ли себя теоретики выражения пытающимися оказать влияние на создание искусства с содержанием определенного рода или отделить искусство от того, что лишь притворялось таковым, они были нацелены на реформу.

С точки зрения институциональной теории как теория подражания, так и теория выражения ошибочны как теории искусства. Если, однако, они были выстроены как попытки сфокусировать внимание на аспектах искусства (его репрезентативных и выразительных качествах), которые были и продолжают быть очень важными, то они выполнили и продолжают выполнять важную функцию. Институциональное определение «искусства» не открывает ничего нового, что может сделать искусство. Остается очень значительным то, что можно сказать, о том, что может сделать искусство, и теории подражания и выражения показывают, что *некоторые* из этих вещей находят на, пусть и не полностью, но правильном пути.

Я уже сказал, все, что я собираюсь сказать относительно понятия искусства, до тех пор, пока я не вернусь к данной теме в конце главы 7, где я подвергну ее краткому обсуждению в попытке уточнить отношение между произведениями искусства и эстетическими объектами. В следующей гла-

ве я начинаю обсуждение «эстетического», которое будет так или иначе, темой остающейся части книги, и прослеживаю основания, заложенные в это понятие восемнадцатым и девятнадцатым веками.

ИНДЕКС ИМЕН

Баллоу, Эдуард (Ballough, Edward, 1880—1934) — британский философ, занимавшийся проблемами философии Фомы Аквинского и томистской традиции, но более всего получивший известность благодаря статье «*Психическая дистанция как фактор в искусстве и как эстетический принцип*», широко обсуждавшуюся в эстетике XX века (*Ballough, E. Psychical Distance as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle // British Journal of Psychology. 1912. Vol. 5. P. 87—117. См. также русский перевод: Баллоу, Э. «Психическая дистанция как фактор в искусстве и как эстетический принцип // Современная книга по эстетике. Антология. М.: Издательство иностранной литературы, 1957. С. 420—446. В этом переводе опущены последние одиннадцать страниц оригинала.*

Бердсли, Монро (Beardsley, Monroe, 1915 — 1985) — один из старейших и наиболее авторитетных представителей американской аналитической эстетики. Основные публикации: «*Эстетическая точка зрения*» (The Aesthetic Point of View. Ithaca: Cornell University Press, 1982); «*Возможность критики*» (The Possibility of Criticism. Detroit: Wayne State University Press, 1970); «*Эстетика от классической Греции до настоящего времени: краткая история*» (Aesthetics from Classical Greece to the Present: a Short History. N.Y.: Macmillan, 1966); «*Эстетика: проблемы философии критики*» (Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism. N.Y.: Harcourt, Brace and World, 1958); «*Аффективное заблуждение*» (М. Бердсли и У.К.Уимсатт) (The Affective Fallacy. By

M.Beardsley and W. K. Wimsatt // *Sewanee Review*. 1949. №57); «*Интенциональное заблуждение*» (М. Бердсли и У.К.Уимсатт) (The Intentional Fallacy. By M. Beardsley and W. K. Wimsatt // *Sewanee Review*. 1946. №54. P. 468—488); «*Интенция*» (М. Бердсли и У.К.Уимсатт) (Intention. By Beardsley and W. K. Wimsatt // *Dictionary of World Literature* / Ed. J. T. Shipley. N. Y.: Philosophical Library, 1943).

Вейтц, Моррис (Weitz, Morris) — известный представитель аналитической философии и аналитической эстетики в США. Родился в 1916 году. В области эстетики работал, в основном, с материалом литературы, стремясь, как и М. Бердсли, выработать объективные основания критики. Вейтц уделял большое внимание собственному философскому содержанию литературы. В частности, он предвосхитил некоторые соображения по поводу философского содержания текстов М. Пруста, которые позже стали обсуждаться в связи с книгой Ж. Делеза «Марсель Пруст и знаки» (1964). Основные сочинения М. Вейтца: «*Философия искусств*» (Philosophy of the Arts. Cambridge, 1950; «*Символизм и искусство*» (Symbolism and Art // *Review of Metaphysics*. 1954. №7. P. 466—481); «*Истина в литературе*» (Truth in Literature // *Revue internationale de philosophie*. 1955). №9. P 116—129); «*Роль теории в эстетике*» (The Role of Theory in Aesthetics // *British Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1956. №15); «*Философия в литературе: Шекспир, Вольтер, Толстой, Пруст*» (Philosophy in Literature: Shakespeare, Voltaire, Tolstoy, Proust. Detroit, 1963); «*Гамлет и философия*» (Hamlet and the Philosophy of Criticism. Cleveland, 1964); «*Теории и понятия: история главной философской традиции*» (Theories of Concepts: a History of the Major Philosophical Tradition. L., 1988).

Венециа, Марк (Venezia, Mark) — Дики, очевидно, имеет в виду Майка Венециа (Mike Venezia), которого иногда при

ссылках (возможно идет от контекста личного обращения) называют и Марком. Венеция, Майк (Venezia, Mike) родился в Нью-Йорке в 1945 году. Образование получил в Чикаго (окончил The School of The Art Institute of Chicago со степенью бакалавра изящных искусств). В течение 33 (1970 — 2003) лет был исполнительным арт-директором крупнейшего рекламного агентства Leo Burnett Worldwide, Inc. со штаб-квартирой в Чикаго, где и работал в период упоминаемой Дики их беседы. Однако у Венеция были и другие, не связанные с рекламной практикой интересы, которые он реализовал несколько позже и которые, очевидно и представляли интерес для Дики в связи с его текстом. Дело в том, что в 1978 году Венеция начал свою параллельную карьеру как автор и иллюстратор серии книг по истории изобразительного искусства для детей, в которой собрал, проанализировал и весьма интересно расположил большой материал по проблемам истории изобразительного искусства и его важнейшим, в том числе и современным, персоналиям. В этой серии, названной «Узнай самых великих художников мира» («Getting to Know the World's Greatest Artists»), были впоследствии изданы, например, следующие книги: Picasso. Chicago, 1988; Rembrandt. Chicago, 1988; Van Gogh. Chicago, 1988; Da Vinci. Chicago, 1989; Edward Hopper. Chicago, 1990; Mary Cassatt. Chicago, 1990; Botticelli. Chicago, 1991. Michelangelo. Chicago, 1991; Paul Klee. Chicago, 1991; Francisco Goya. Chicago, 1991; Paul Gauguin. Chicago, 1992; Pieter Bruegel. Chicago, 1992; Georgia O'Keefe. Chicago, 1993; Salvador Dali. Chicago, 1993; Monet. Chicago, 1993; Diego Rivera. Chicago, 1994; Jackson. Pollock. 1994; Grant Wood. Chicago, 1995; Henri de Toulouse-Lautrec. Chicago, 1995; Andy Warhol. N.Y., 1996; Pierre Auguste Renoir. N.Y., 1996; El Greco. N.Y., 1997; Henri Matisse. N.Y., 1997; Alexander Calder. N.Y., 1998; Paul Cezanne. N.Y., 1998; Frida Kahlo. NY, 1999; Jacob Lawrence. NY, 1999; Dorothea Lange. N.Y., 2000; Norman Rockwell. N.Y., 2000; Edgar Degas. N.Y., 2000; Giotto. N.Y., 2000.

Marc Chagall. N.Y., 2000; Raphael. N.Y., 2001; Roy Lichtenstein. N.Y., 2001; Frederic Remington. N.Y., 2002; Georges Seurat. N.Y., 2002; Henri Rousseau. N.Y., 2002; Johannes Vermeer. N.Y., 2002. René Magritte. N.Y., 2002; Camille Pissarro. N.Y., 2003; James McNeill Whistler. N.Y., 2003; Grandma Moses. N.Y., 2003. Titian. N.Y., 2003; Winslow Homer. N.Y., 2003. Eugène Delacroix. N.Y., 2003. Diego Velázquez. N.Y., 2004. Всего в серии вышло 48 книг. М. Венеция отличает стремление представить изобразительное искусство как единый исторический континуум, в котором каждый факт искусство только и может приобрести свое действительное значение. В этом смысле понимание «мира искусства» как среды, присваивающей статус произведения, ему очень близко.

Данто, Артур (Danto, Arthur, 1924–2013) — один из наиболее часто цитируемых американских философов и эстетиков конца XX — начала XXI века, чьи идеи оказали заметное влияние на всю современную мысль Запада. Основные публикации: «*Мир искусства*» (The Artworld // Journal of Philosophy. 1964. №6. P/ 571–584); «*Ницше как философ: оригинальное исследование*» (Nietzsche as Philosopher: an Original Study. N.Y., 1965); «*Аналитическая философия истории*» (Analytical Philosophy of History. Cambridge, 1965); «*Аналитическая философия знания*» (Analytical Philosophy of Knowledge. Cambridge, 1968); «*Видоизменение общего места: философия искусства*» (The Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art. Cambridge, 1981); «*Философское изъятие прав искусства*» (The Philosophical Disenfranchisement of Art. N.Y., 1985); «*Повествование и знание*» (Narration and Knowledge. N. Y., 1985); «*Философия и /как/ литература*» (Philosophy and / as / of Literature // Literature and the Question of Philosophy / Ed. Anthony J. Cascardi. Baltimore, 1987. P. 3–23); «*После коробки „Брилло“: визуальные искусства в постисторической перспективе*» (Beyond the Brillo Box: the Visual Arts in Post-Historical Perspective. N.Y.,

1992); «После конца искусства: современное искусство и черта истории» (After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History. Princeton, 1997); «Связи с миром: основные понятия философии» (Connections to the World: the Basic Concepts of Philosophy. Berkeley, 1997); «Оживление искусства: критика, философия и пределы вкуса» (The Wake of Art: Criticism, Philosophy, and the Ends of Taste. G & B Arts, 1998); «Поношение красоты: эстетика и понятие искусства» (The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art. Chicago, 2000).

Диффи, Терри (Diffey, Terry) известный современный британский эстетик, заслуженный профессор Сассекского университета, многолетний (1978 — 1995) редактор *British Journal of Aesthetics and Art Criticism* и вице-президент Британского эстетического общества (*The British Society of Aesthetics*). Изучал философию и английскую литературу в Бристольском университете, который закончил в 1960 году и где получил степень доктора философии в 1965 году. Основные исследовательские интересы сосредоточены в области соотношения проблем философии и литературы, эстетики и этики, наследия Р. Дж. Коллингвуда, определений статуса и понятий эстетики и теории искусства. Основные публикации: «Работа Толстого «Что такое искусство?» (Tolstoy's «What Is Art?». Beckenham, 1985), «Государство искусства и другие эссе» (The Republic of Art and Other Essays. N.Y., 1991). В этом сборнике, в частности, опубликованы: «Эссенциализм и определение «искусства» («Essentialism and the Definition of «Art'», впервые: *British Journal of Aesthetics*. Vol. 13. No. 2 (Spring 1973). P.103—120); «Государство искусства» («The Republic of Art», впервые: *British Journal of Aesthetics*. Vol. 9, no. 2 (April 1969). P.145—156); «Об определении искусства» («On Defining Art», впервые: *British Journal of Aesthetics*. Vol. 19. No. 1 (Winter 1979). P.15—23); «Институциональная теория искусства» («The Institutional

Theory of Art», впервые: *Philosophical Inquiry. International Quarterly*. Vol. VI. No 3 — 4, (Summer-Fall 1984), P.153—159; «Идея искусства» («The Idea of Art», впервые: *British Journal of Aesthetics*. Vol. 17. No. 2 (Spring 1977). P.122—128); «Место для произведений искусства» («A Place for Works of Art», впервые: *Ratio*. Vol. XIX. No. 1 (June 1977). P.13—23); «Мораль и литературная критика» («Morality and Literary Criticism», впервые: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. XXXIII, 4 (Summer 1975). P.443—454); «Искусство и благо: сопоставление эстетики Коллингвуда и этики Мура» («Art and Goodness: Collingwood's Aesthetics and Moore's Ethics Compared», впервые: *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*. Vol. V. No. 1—2 (1982), P.25—39; репринт: *British Journal of Aesthetics*. Vol. 25. No. 2 (Spring 1985). P.185—198); «Эстетический инструментализм» («Aesthetic Instrumentalism», впервые: *British Journal of Aesthetics*. Vol. 22. No. 4 (Autumn 1982). P. 337—349); «Оценка произведения искусства: проблема минимализма» («The Evaluation of a Work of Art: The Problem of Minimalism», впервые: *Dialectics and Humanism: The Polish Philosophical Quarterly*. Vol. XV. No. 1—2. 1988); «Идея эстетического опыта» («The Idea of Aesthetic Experience», впервые: *Possibility of the Aesthetic Experience* / М.Н.Митас, ed. Dordrecht, 1986); «Эстетический опыт в оценке Шопенгауэра» («Schopenhauer's Account of Aesthetic Experience», впервые: *British Journal of Aesthetics*. Vol. 30. No. 2 (April 1990). P. 132—142); «Принципы искусства Коллингвуда: эстетика и философский метод» («Collingwood's Principles of Art: Aesthetics and Philosophical Method»).

Кенник, Уильям Элмер (Kennick, William. Elmer) — известный американский философ и эстетик. Получил степень доктора философии в Корнеллском университете. Много лет преподавал в колледже Амхерст (1956—99), где читал основные курсы по истории философии, эстетике, метафизике

и вел семинар по философии Витгенштейна. Заслуженный профессор колледжа Амбхерст. Известны и сыграли большую роль в философском и эстетическом образовании в США много раз переиздававшиеся работы, где он выступал как автор: *«Искусство и философия: чтения по эстетике»* (Art and Philosophy: Readings in Aesthetics. N.Y., 1964) и как редактор: *«Метафизика: чтения и пересмотры»* (Metaphysics: Readings and Reappraisals / Ed. By W.E. Kennick and M.Lazerowitz. Prentice-Hall, 1966).

Коэн, Тед (Cohen, Ted) — американский философ и эстетик. Окончил Чикагский университет со степенью бакалавра (1962), магистратуру в Гарвардском университете (1965) и там же получил степень доктора философии, защитив диссертацию *«Грамматика вкуса»* («The Grammar of Taste», 1972). Области научного интереса: философия искусства, история философии искусства (особенно — философия искусства XVIII века), некоторые аспекты философии языка. С 1967 года работает на кафедре философии Чикагского университета (с 1974 по 1979 год — заведующий), занимал и продолжает занимать важные посты в этом университете, многократно читал курсы в других учебных заведениях. С 1995 по 1996 год был вице-президентом Американского эстетического общества (*American Society for Aesthetics*). Публикации: *«Еще раз о том, что мы говорим»* (в соавторстве с С. Бейтсом) (More on What We Say. (With Stanley Bates) // *Metaphilosophy*. V. 3, № 1, January, 1972. P. 1 — 24); *«Возможность искусства»* (The Possibility of Art // *Philosophical Review*. V. 82. №1. January, 1973. P. 69—82. Имеется перевод на русский язык в: *Американская философия искусства* / Ред. Б. Дземидок. Екатеринбург, 1997); *«Эстетическое/неэстетическое и проблема вкуса»* (Aesthetic/Non-aesthetic and the Concept of Taste // *Theoria*. V. 39. Parts 1—3. 1973. P. 113—152); *«Фигуративная речь и фигуративные акты»* (Figurative Speech and Figurative Acts // *Journal of Philosophy*. V. 72. №19.

November 6. 1975. P. 669—684); «Замечания о метафоре» (Notes on Metaphor // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. V. 34. №. 3. Spring, 1976. P. 249—259); «Эстетика» (Aesthetics // *Social Research*. V. 4. №4. Winter, 1980. P. 600—611); «Что особенно в фотографии?» (What's Special about Photography? // The Monist. V. 71. №2. April, 1988. P. 292—305); «Репрезентация: живописная и фотографическая» (Representation: Pictorial and Photographic // International Encyclopedia of Communications. Oxford, 1989); «Размышления об одной идее эстетики Коллингвуда» (Reflections on One Idea of Collingwood's Aesthetics // The Monist. Vol. 72. №4, October. 1989. P. 581—585); «Исправление в Кантовой теории вкуса» (An Emendation in Kant's Theory of Taste // *Nous*. Vol. 24. №4. March, 1990. P. 137—145); «Фигуративная некомпетентность» (Figurative Incompetence // *Raritan*. Vol. 10. №2. Fall. 1990. P. 30—44); «Высокое и низкое мышление о высоком и низком искусстве» (High and Low Thinking about High and Low Art // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 51. №2. Spring, 1993. P. 151—156); «Отношение удовольствия в Кантовой эстетике» (The Relation of Pleasure to Judgment in Kant's Aesthetics // *Kant and Critique: New Essays in Honor of W.H.Werkmeister* / Ed. by R. M. Dancy. Dordrecht — Boston — L., 1993); «Высокое & низкое искусство и высокие & низкие аудитории» (High & Low Art, and High & Low Audiences // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 57. №2. Spring, 1999. P. 137—143); «Шутки» (Jokes // *Encyclopedia of Aesthetics* / Ed. by M.Kelly. Oxford, 1998); «Спорт» (Sports / *Ibid.*); «Телевидение» (Television // *Ibid.*); «Философия вкуса: мысли об идее» (Philosophy of Taste: Thoughts on the Idea // *Blackwell Guide to Aesthetics* / Ed. by P.Kivy. Oxford, 2004); «Три проблемы эстетики Канта» (Three Problems in Kant's Aesthetics // *British Journal of Aesthetics*. Vol. 42. №1. January, 2002. P. 1—12); «Невыявляемое: некоторые мысли после Канта» (The Inexplicable: Some Thoughts after Kant // *The Creation of Art: New Essays in Philosophical Aesthetics* / Ed. by P.Livingston and

B.Gaut. Cambridge, 2002).

Манделбаум, Морис (*Mandelbaum, Maurice*, 1908 — 1987) — известный американский историк философии, специалист по философии истории, психологии чувственного восприятия и эпистемологии. Основные работы: «Проблема исторического знания. Ответ релятивизму» (*The Problem of Historical Knowledge. An Answer to Relativism*, 1934), «Философия, наука и чувственное восприятие. Исторические и критические исследования» (*Philosophy, Science and Sense Perception. Historical and Critical Studies*, 1964), «История, человек и разум. Исследование мысли девятнадцатого века» (*History, Man and Reason. A Study in Nineteenth Century Thought*, 1971), «Анатомия исторического знания» (*The Anatomy of Historical Knowledge*, 1977), «Философия, история и науки. Избранные критические очерки» (*Philosophy, History and the Sciences. Selected Critical Essays*, 1984).

Де Мария, Вальтер (*De Maria, Walter*, 1935—2013) — американский скульптор и композитор. Де Мария родился в Олбэни, штат Калифорния 1 октября 1935 года. Изучал историю и искусство в Калифорнийском университете с 1953 по 1959 год, переехал в Нью-Йорк в 1960 году. Его ранние скульптуры 60-х годов были созданы под влиянием дадаизма и других модернистских художественных течений. Это влияние привело Де Мария к использованию простых геометрических очертаний и материалов индустриальной выработки, таких, как нержавеющая сталь и алюминий, которые также характерны для минималистского искусства. С середины 60-х годов он участвует в различных художественных акциях. Его произведение «Кейдж», посвященное Джону Кейджу, было включено в культовую выставку «Первичные структуры» («*Primary Structures*», Jewish Museum, New York, 1966). Он появлялся в хэппенингах, сочинил два мюзикла (*Cricket Music*, 1964;

Ocean Music, 1968), снял два фильма (оба 1969) — «*Three Circles and Two Lines in the Desert*» и «*Hardcore*». В течение некоторого времени был барабанщиком в нью-йоркской рок-группе «*The Druds*», предшественнице «*The Velvet Underground*». С 1968 Де Мария создавал минималистские скульптуры и инсталляции, подобные той, которую упоминает в своем тексте Дики. Он реализовал лэнд-арт-проект в пустыне на юго-западе США, создавая ситуацию, в которой ландшафт и природа, свет и погода становились факторами интенсивного физико-психического опыта. После работ Де Мария понятие произведения искусства стало связываться с интенцией, направляющей зрителя к размышлению о Земле и ее месте в универсуме. Артистическая практика Де Мария связана с такими направлениями, как минимализм, концептуализм и лэнд-арт. Самой известной его работой считается «*Светящееся поле*» (*The Lightning Field*, 1977), представляющая собой 400 постов из нержавеющей стали, расположенных в рассчитанном порядке на площади 1 миля × 1 км. Время дня, освещение и погода меняют оптические эффекты, в грозовые бури поле действительно покрывается дробью вспышек.

Олдрич, Вирджил (Aldrich, Virgil, 1903–1998) — один из крупнейших западных авторов, писавших в XX веке об различных проблемах эстетики. Родился на территории Индии, учился в Оксфорде и Сорбонне, докторскую степень получил в Калифорнийском университете в Беркли в 1931 году. Преподавал в Колумбийском университете, университете Северной Каролины и некоторых других учебных заведениях США. Был директором Американского исследовательского института в г. Киото (Япония), президентом Американской философской ассоциации (*American Philosophical Association*) и Американского эстетического общества (*American Society for Aesthetics*). Основные тексты: «*Язык и философия*» (*Language and philosophy*. Kyoto, 1955),

«Философия искусства» (Philosophy of Art, Englewood Cliffs, 1963), «Тело человека» (The Body of a Person, Lanham, 1988). Получил признание за последовательную разработку метода эстетических исследований, в основе которого лежит признание неразрывной связи телесного и интеллектуального аспектов (см. показательный в этом отношении сборник публикаций в его честь: «Тело, разум и метод: очерки в честь Вирджила Олдрича» (Body, Mind, and Method: Essays in Honor of Virgil C. Aldrich / Ed. by D.F.Gustafson and B.L.Tapscott. Dordrecht and Boston., 1979).

Склафани, Ричард (*Sclafani, Richard*) — американский философ и эстетик аналитического направления. Преподавал в университете Райс. Основные свои взгляды изложил в публикации публикации: «Логическая примитивность понятия произведения искусства» (The Logical Primitiveness of the Concept of a Work of Art // British Journal of Aesthetics. Vol. 15. No. 1. Winter 1974. P. 14 — 29); Дики подготовил совместно со Склафани неоднократно переиздававшееся пособие «Эстетика: критическая антология» (Aesthetics: A Critical Anthology / Dickie G., Sclafani R. (joint editors). N.Y., 1977)

Уолтон, Кендалл Льюис (*Walton, Kendall Lewis*) — один из наиболее продуктивных современных американских эстетиков, чьи тексты переведены на многие языки. Получил образование в Калифорнийском и Корнеллском университетах. Профессор университета штата Мичиган. Занимал пост президента Американского эстетического общества (American Society for Aesthetics) в 2003—2005 годах. Основная концептуальная публикация — «Мимесис как притворство: об основаниях репрезентационных искусств» (Mimesis As Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1990).

Abstract

We offer to the readers the translation of the key extract of the principle text written by George Dickie, a classic of American analytical philosophy of art. This text finished the process of formulation of the institutional theory of art and fixed the key positions of the philosophy of mind in the aesthetic field. George Dickie specially stressed his attention on falsifying the myth of aesthetic theories domination in the act of aesthetic perception, on criticizing the theory of psychical (aesthetical) distance: instead of them he built the new — institutionally analytical — paradigm of gnoseological thinking on the aesthetic problems. Now is near the finish the work at the full translation of this important investigation to publishing which Professor George Dickie transferred the extraordinary right to the author of this text.

Key words

Contemporary aesthetics, analytical philosophy, contemporary art, institutional theory of art, George Dickie.