

# ВИКТОР СКЕРСИС<sup>1</sup>

## К ВОПРОСУ ОБ ОБЩЕЙ ЭСТЕТИКЕ

### Абстракт

Часть эстетики, занимающаяся описанием и анализом явлений искусства, является метадисциплиной по отношению к искусству. Назовём эту часть эстетики метаискусством. Концепция метаискусства во многом сходна с понятиями метаязыка и метаматематики. В основе статьи лежат следующие идеи: Гипотеза кардинальности явлений и её следствия, метаискусство как свод всех суждений об искусстве. Конкретные приложения этих идей излагаются как замечания к известному эссе М. Вейца<sup>2</sup> «Роль теории в эстетике». Поскольку статья касается нехарактерных для гуманитарных наук тем, мы начнём её с краткого изложения.

<sup>1</sup> *Виктор Скерсис* — практикующий художник и постоянно публикующийся эксперт по эстетическим проблемам современного искусства, автор и член редакционной коллегии AU, США.

<sup>2</sup> В литературе на русском языке эта фамилия также транскрибируется как *Вейтц* (*Weitz, Morris, 1916–1981*) — известный представитель аналитической философии и аналитической эстетики в США. В области эстетики работал, в основном, с материалом литературы, стремясь, как и М. Бердсли, выработать объективные основания критики. М.В. 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.В.: «Философия искусства» (*Philosophy of the Arts, 1950*), «Символизм и искусство» (*Symbolism and Art, 1954*); «Истина в литерату-

### Ключевые слова

Метаискусство, метаматематика, гипотеза кардинальности, аналитический концептуализм, информация, деформация, эксформация, глупинный хаос.

## **Краткое изложение**

### **Введение**

В конце XIX – начале XX веков искусство прошло через эпоху Великих открытий. К началу XX века в искусство, помимо живописи и скульптуры, входят коллаж, найденные объекты, тексты, манифесты, фотография, кинематограф, театр, перформанс и многое другое. Формируется новая парадигма – модернизм, которая, смею сказать, продолжается до сих пор. Взрывное расширение области искусства застало эстетику врасплох. Предмодернистские теории оказались недостаточными для описания и осмысления новой действительности, а методы, разрабатываемые в других областях, оказались, по каким-то причинам, невосприимчивыми.

Настоящая статья написана с точки зрения аналитического концептуалиста – художника, занимающегося моделированием процессов современного искусства. С этой точки зрения к середине XX века произошла нормализация парадигмы модернизма в современном искусстве. Нормализация парадигмы означает,

ре» (*Truth in Literature*, 1955), «Роль теории в эстетике» (*The Role of Theory in Aesthetics*, 1956), «Философия в литературе: Шекспир, Вольтер, Толстой, Пруст» (*Philosophy in Literature: Shakespeare, Voltaire, Tolstoy, Proust*, 1963), «Гамлет и философия» (*Hamlet and the Philosophy of Criticism*, 1964), «Теории и понятия: история главной философской традиции» (*Theories of Concepts: a History of the Major Philosophical Tradition*, 1988). - AU.

что методы создания произведений общедоступны, а образцы качества, набор разрабатываемых идей и цитируемые авторитеты общеизвестны. Нормализация проявляется в однообразии произведений, выставок, институций. В этой ситуации создание новых прорывных работ, выходящих за рамки существующей парадигмы, чрезвычайно затруднено и выхода из неё, по крайней мере на уровне конкретных произведений, не предвидится.

Поэтому, если перед нами стоит задача дальнейшего развития искусства как дисциплины, то нам необходимо выйти за рамки создания и рассмотрения конкретных произведений и осмыслить ситуацию в целом. Нам необходима общая теория, позволяющая инклюзивно описывать весь накопленный материал и предсказывающая возможные пути дальнейшего движения. Следует пересмотреть основы общей эстетики используя наработки в других дисциплинах, обратить особое внимание на морфологическую, сравнительную и экспериментальную эстетику.

#### **| Часть I. Гипотеза кардинальности явлений и её следствия**

В середине XIX века Георг Кантор ввёл в математику понятие «кардинальность», которая обозначает размер некоего множества. В русском языке «кардинальность» обычно переводится как «мощность» множества. Кантор показал, что существует бесконечный ряд бесконечных множеств, каждый следующий член которого бесконечно больше бесконечного же предыдущего. Теория множеств является общепринятой в математике, но почти неизвестна в гуманитарных науках. На основе идей Г. Кантора в статье формулируется Гипотеза кардинальности явлений, которая предполагает, что понятие «мощность» приложимо не только к математическим множествам, но и к информационным объёмам явлений таких как: вселенная, мышление, речь. Очень немногое, из того, что происходит во вселенной, отражается в нашем мышлении и лишь очень немногое из того, что происходит в нашем мышлении, мы выражаем словами. Гипотеза кардинальности предполагает, что мощности информацион-

ных объёмов явлений: вселенная, мышление, речь, — кардинально различны.

Если Гипотеза кардинальности верна, то из неё можно вывести ряд важных следствий, в частности:

- Информация, это переток сообщений между системами одной кардинальности. Деформация, это сокращение смыслового объёма сообщения, особенно при перетоке сообщения из системы большей кардинальности в систему меньшей кардинальности. Например при шифровке повествовательное сообщение превращается в набор знаков. Эксформация, это увеличение смыслового объёма сообщения, особенно при перетоке сообщения из системы меньшей кардинальности в систему большей кардинальности. Например в процессе чтения происходит превращение набора знаков в повествование.

- Речь деформационна по отношению к мышлению и, тем более, к вселенной. Поэтому речевой аппарат принципиально недостаточен для полного определения или описания явлений вселенной. Любое конкретное описание или определение некоего явления, например искусства, является вербализацией того, что мы думаем об этом явлении. Иными словами, конкретная теория не описывает явление, она описывает некую умозрительную модель этого явления.

- Формирование в мышлении конкретной умозрительной модели обозначим термином «понимание» и заметим, что существует множество пониманий того, что происходит.

- Конкретную вербальную манифестацию понимания назовём «рассуждение».

- Если перед нами стоит задача возможно полного описания некоего явления, например искусства, то такое описание должно состоять из множества всех пониманий и, уже следовательно, всех суждений об этом явлении.

## | *Часть II. Художественное отступление*

На наш взгляд, качественная модель явления должна с одной стороны соответствовать наблюдаемым фактам, а с дру-

гой — вписываться в какое-то более общее понимание происходящего. В отступлении как раз и предлагается такая более общая умозрительная модель.

### | *Часть III. Метаискусство*

Революционные преобразования прошедшие в искусстве в конце XIX — начале XX веков не были уникальным явлением. В ряде других дисциплин в это время происходили схожие процессы. Открытие электромагнетизма в физике, неевклидовых геометрий в математике, эволюционных процессов в биологии, ... — всё это потребовало пересмотра фундаментального понимания этих дисциплин. Физика, математика и биология остались, но изменились их понимания. Были накоплены новые знания, появились новые методы, сформировались более достоверные умозрительные модели происходящего. Эти модели оказались взаимодополняющими, образуя новое, общее, философское понимание — парадигму модернизма.

Поскольку открытия электромагнетизма и элементарных частиц в физике, неевклидовых геометрий и теории множеств в математике, эволюционных процессов и генетики в биологии, ... остаются краеугольными камнями нашего понимания; люди, сделавшие эти открытия, остаются непререкаемыми авторитетами; методы исследований остаются фундаментально теми же, — то и сама парадигма модернизма никуда не делась. Она просто нормализовалась. Мы живём в эпоху модернизма.

Для понимания происходящего в искусстве, наиболее привлекательным выглядит опыт математики, где усилиями ряда учёных, таких как: Д. Гильберт, Б. Рассел, А. Тарский и др., была создана метаматематика. Метаматематика это дисциплина посвящённая изучению основ математики, в настоящее время более известная как математическая логика. В статье «Фундаментальные концепции методологии дедуктивных наук» А. Тарский пишет: «С точки зрения метаматематики, любая дедуктивная наука это система суждений, которые мы также назовём „значимые суждения“». Далее он пишет: «Обозначим

множество всех значимых суждений символом „S“». (1, pp. 62 –63.)

Поскольку Тарский рассуждает о дедуктивных дисциплинах, где господствует примат непротиворечивости, то он вводит фундаментальные ограничения. Эти ограничения мы обсудим позже, а пока мы просто заимствуем эту простую и исключительно мощную концепцию и определим метаискусство как множество всех суждений об искусстве. Приняв данное определение мы получаем свод суждений, структуру, абстрагированную от противоречий и недостатков любой конкретной теории. Мы выходим на метауровень, получая возможность перейти от рассмотрения конкретных теорий к более объёмному пониманию того, что эти теории собственно описывают.

Рассматриваемая здесь модель понятия «искусство» основана на гипотезе кардинальности, в соответствие с которой мы утверждаем, что невозможно создать единственно правильное, конечное, всеохватывающее и непротиворечивое определение искусства как явления, но мы можем дать описание этого понятия. Всеохватывающее описание понятия «искусство» как раз и представляет собой совокупность всех суждений об искусстве, т. е. метаискусство. Соответственно, предметом исследования аналитической эстетики является метаискусство, т. е. описание и анализ свода суждений об искусстве.

В настоящее время научные теории подчиняются примату непротиворечивости. Если предметом исследования аналитической эстетики является описание и анализ свода всех суждений об искусстве, то примат непротиворечивости становится локальным требованием к конкретной теории, а описание общего свода подчиняется примату полноты.

#### | *Часть IV. Приложение.*

Вышеизложенные концепции могут показаться слишком абстрактными для применения в конкретных исследованиях. Поэтому мы попробуем применить их в разборе некоторых положений известной статьи Морриса Вейца «Роль теории в эстетике».

Поскольку мы говорим о построении метатеории всего искусства, начнём с общей картины.

Парадигма Возрождения, начавшаяся в XIV веке с Джотто, завершается в XIX веке Классицизмом. Ещё в середине XIX века в европейской традиции высшей точкой развития искусства и культуры в целом считались классические образцы времён Античности. Обучение латыни и древнегреческому языку, классической философии и мифологии было стандартом образования. Изобразительное искусство понималось как, состоящее в основном из живописи и скульптуры. Другие техники изображения рассматривались либо как подготовительные, например рисунок, либо как производные и прикладные – гравировка, чеканка, литьё, мозаика и т. д. Сама живопись была подразделена на тематические жанры, от более «высоких» – темы истории, религии и мифологии к более «низким» – портретам, натюрмортам и пейзажам.

Градация жанров живописи не случайна. Исторический жанр нарративен, в нём есть сюжет, он повествует о значимых событиях и ассоциированных духовных ценностях. Портрет, натюрморт и пейзаж в значительной степени ненарративны и оцениваются скорее как слагаемые возможного «высокого» произведения. Соответственно и философия искусства того времени – эстетика видит себя наукой идущей от Платона и Аристотеля, повествующей о возвышенном и прекрасном, апеллирующей к значимости сюжетов, тонкости письма, отображению чувств и классической красоте персонажей.

В середине XIX века парадигма начинает меняться. В это время наиболее продвинутые художники уходят от иерархии жанров и техник классицизма и обращаются к современной им реальности. В искусстве, как и в ряде других дисциплин того времени, начинается пересмотр фундаментальных идей, отход от канонов классики и переход к экспансии – открытию и освоению новых областей, которые ранее искусством не являлись. Искусство входит в эпоху Великих открытий.

К началу XX века искусство, помимо живописи и скульптуры, включает в себя коллаж, найденные объекты, повествовательные тексты, манифесты, фотографию, кинематограф, театр, акции и многое другое. Уже в 1917 году М. Дюшан задаёт свой фундаментальный вопрос: «Возможно ли создать произведение, которое не было бы произведением искусства?» [2, р. 57] В искусстве формируется новая парадигма — модернизм, которая, смею сказать, продолжается до сих пор.

Взрывное расширение области искусства застало эстетику врасплох. Предмодернистские теории оказались недостаточными для описания и осмысления новой действительности, а методы, разрабатываемые в других областях, оказались по каким-то причинам недоступными.

Искусство, с другой стороны, какое-то время могло развиваться самопроизвольно за счёт освоения открытых территорий без помощи общей эстетики. Так живопись привела к коллажу, найденные объекты привели к попарту, элементарные акции футуристов и Дада привели к перформансу. Однако уже к середине XX века становится понятно, что взрывная экспансия выдыхается, а для дальнейшего развития необходимо фундаментальное переосмысление того, что мы собственно подразумеваем под понятием «искусство».

В 1969 появляется статья Джозефа Кошута «Искусство после философии». [3, р. 855] В этой статье Кошут приводит максимум Дональда Джадда: «Если кто-то называет нечто искусством, — значит это искусство». Заметим, что именно эта, до того ещё не высказанная идея была двигателем взрывной экспансии, именно на ней долгое время держался авангард. Для широкой публики, придерживающейся домодернистских взглядов, очередное указание «это тоже искусство» раз за разом оканчивалось скандалом, для искусства же как дисциплины, авангард — это зона роста смысловой области искусства.

Казалось бы, что максималистское суждение Джадда это аксиома, которая открывает художнику неограниченные возможности. Однако, как ни парадоксально, как только аксиома Джад-



да была сформулирована, авангард потерял смысл. Место остроумных скандальных парадоксов занял скучный алгоритм. Очередное: «Эврика! Это тоже искусство!», — встречается зевком и ленивым согласием: «Ага, это тоже искусство». Действительно, если результат заранее просчитан, — что тут открывать? Не проще ли обратиться к трансформациям и цитатам уже известного? Уже к середине семидесятых авангард понемногу начинает сменяться новым маньеризмом, получившим почему-то название Постмодернизм.

В том же 1969 году вышла статья Джорджа Дики «Определяя искусство». [4] В ней он формулирует следующее, очень схожее определение:

«Произведение искусства в дескриптивном смысле — это 1) артефакт, 2) которому общество в целом или какая-то часть этого общества присвоили статус кандидата в ценности».

Интуитивно мы понимаем или можем найти интерпретацию, в которой формула Дики верна и означает то же, что и аксиома Джадда: «артефакт» — это «нечто», а «какая-то часть общества» — это «некто», а «статус ценности» — это принадлежность к искусству, но заметим, насколько сложна и опосредована формула Дики по сравнению с формулой Джадда.

Чрезмерная сложность высказывания Дики происходит от желания сформулировать концепции модернизма в рамках парадигмы предмодернизма, что требует неочевидных интерпретаций используемых терминов и поднимает целый ряд ненужных вопросов. Например перформанс, — это артефакт? А желание Ива Клайна подписать небо с обратной стороны, — это артефакт? И если да, то что является артефактом в этом случае? Концепция? Желание? Небо?

С точки зрения художника, в философском осмыслении современного искусства, чётко видно несоответствие используе-

мых инструментов задаче объяснения и описания искусства в целом и современного искусства в частности. Дики в этом отношении не одинок. С этой же проблемой столкнулись до него и другие, в том числе: Л. Витгенштейн, К. Поппер, М. Вейц. Чего стоят, например, попытки Поппера свести анализ искусства и науки XX века к «эссенциям» Платона и номинализму позднего средневековья! Для сравнения: в современной физике существует понятие «атом», это понятие восходит к Демокриту, старшему современнику Платона. Термин сохранился, но стал обозначать совершенно иное понятие. Так что, попытка свести например квантовую механику к идеям натурфилософии Демокрита, приведёт к смысловым дисторциям и двусмысленностям, характерным, скорее, вольным сочинениям континентальной философии, чем научному анализу. Аналогичным образом обстоит дело в континентальной традиции и с философией искусства.

Не лучшим образом дела обстояли и в российском, или, в свое время, в советском искусствознании. Тут попытки объяснить происходящее и руководить процессами развития науки и искусства опираясь исключительно на политэкономия и теорию классово́й борьбы, привели к провальным результатам и фактическому запрету на развитие целого ряда дисциплин, включая современное искусство.

К настоящему времени эпоха Великих открытий закончилась. Парадигма современного искусства нормализовалась. Те инструменты, которые сделали Великие открытия возможными, теперь недостаточны. Недостаточность существующего инструментария видна как на уровне конкретных произведений, так и на уровне крупнейших выставок, — и те, и другие в большинстве своём однообразны и концептуально вторичны. Происходит это потому, что создать новые прорывные работы «с насюка», без общей теоретической основы более не получается.

Отсутствие общей теории не позволяет строить новое на основе уже достигнутого даже при детальном знании истории искусства. Более того, без общей теории само знание становится

сдерживающим фактором, поскольку у художника создаётся стойкое ощущение фрустрации и безысходности от ощущения того, что всё новое, что можно было сделать в искусстве, будь то в области живописи, перформанса, инсталляции или чего-либо другого, — уже кем-то сделано. Эта фрустрация вездесуща: хочешь нарисовать портрет — уже рисовали, хочешь выставить объект — уже выставляли, хочешь выйти на улицу голым — уже выходили! Подмена общей теории искусства историей искусства вредна именно потому, что история смотрит в прошлое, а для развития нам нужна теория, позволяющая двигаться в будущее. Отсутствие такой теории особенно подавляет молодых художников, вынужденных начинать каждую работу с «чистого листа».

Чтобы развивать искусство дальше нам нужна общая, современная теория, позволяющая моделировать любые существующие и возможные явления искусства.

Описанию такой теории и посвящена эта статья.

#### | *Часть I. Гипотеза кардинальности явлений.*

В середине XIX века Г. Кантор ввёл в математику понятие «кардинальность», которое обозначает размер некоего множества. На русский язык «кардинальность» обычно переводится как «мощность множества».

Множество — это набор или коллекция каких-то элементов, объединённых по какому-то признаку. Элементы могут быть любые: предметы, мысли, звёзды, люди, ... Например множество всего, что находится в данный момент в моём доме, будет состоять из столов, стульев, людей, картин, собаки, молекул воздуха, излучаемого мною тепла, расстояний между предметами, пробегающими через комнату гравитационными волнами и т.д., и т.д., и т.д. Единственное свойство, которое объединяет эти разнородные элементы, состоит в том, что они находятся в данный момент в моём доме. Этого свойства, впрочем как и любого другого, вполне достаточно для формирования множества.

Количество элементов какого-то множества называется кардинальностью или мощностью этого множества. Например, если

у нас есть множество, состоящее из трёх элементов, то кардинальность этого множества равно трём. Элементы множества могут быть объединены в подмножества. В таком случае подмножества становятся элементами следующего множества – множества подмножеств. Множество всех подмножеств всегда больше, чем исходное множество элементов. Повторяя этот процесс, мы можем формировать всё большие и большие множества.

Г. Кантор обнаружил, что существуют бесконечные множества, элементы которых мы можем пересчитывать, как например множество натуральных чисел. Кантор назвал такие множества счётными и их кардинальность обозначил символом *алеф ноль*. Он также обнаружил, что существуют бесконечные множества, которые не поддаются пересчёту, как например множество всех действительных чисел. Кантор назвал такие множества несчётными. Он также доказал, что несчётное бесконечное множество бесконечно больше бесконечного же счётного множества. Кантор обозначил мощность бесконечного несчётного множества всех действительных чисел символом *алеф один*.

---

#### Пояснение:

Алгебраически, множество обычно обозначается прописными буквами, а его элементы – строчными, заключёнными в фигурные скобки. Множество может быть пустым {}, т. е. составляющие его элементы отсутствуют. Множество может быть конечным, т. е. состоять из одного {1}, двух {1,2} или какого-то ограниченного количества элементов {1, 2, 3, ..., n}. Множество может быть бесконечным, например множество всех натуральных чисел {1, 2, 3, ...}.

Элементы множества могут быть объединены в подмножества. Множество всех подмножеств всегда больше, чем первоначальное множество элементов. Например у нас есть множество

A, состоящее из одного элемента {a}. Множество его подмножеств  $\{0, a\}$  будет состоять уже из двух элементов: собственно a и пустого множества 0. Множество подмножеств второй генерации  $\{00, 0a, a0, aa\}$  состоит из четырёх элементов, в третьей генерации их будет восемь и т. д., до бесконечности.

В общем случае, если первоначальное множество состоит из n элементов, то множество его подмножеств состоит из  $2^n$  элементов.

Мы, конечно же помним, что количество элементов означает кардинальность множества.

В случае бесконечных множеств, если кардинальность счётного множества — *алеф ноль*, то множество всех подмножеств этого множества состоит из 2 в степени *алеф ноль* элементов. Кантор обозначил это множество как *алеф один*.

Используя описанный выше процесс формирования новых множеств, Кантор показал, что существует бесконечный ряд бесконечных множеств: *алеф ноль*, *алеф один*, *алеф два*, ..., каждый следующий член которого бесконечно больше бесконечного же предыдущего.

Если математика описывает некое понимание явлений вселенной, то мы можем выдвинуть Гипотезу кардинальности явлений, которая предполагает, что понятие мощности приложимо не только к математическим множествам, но и к информационным объёмам явлений, например: вселенной, мышлению, речи. Из наблюдений мы можем сказать, что очень немного, из того, что происходит во вселенной, отражается в нашем мышлении и далее, лишь очень немного, из того что происходит в нашем мышлении, мы выражаем словами. Гипотеза кардинальности предполагает, что мощности явлений: вселенная, мышление, речь, — различны. Кардинальность вселенной бесконечно выше кардинальности мышления, которая в свою очередь выше кардинальности речи.

Здесь следует остановиться и пояснить, что в рассматриваемой модели понятия «речь» и «язык» различны. Речь — это просто множество слов и словосочетаний. Структуралист назвал бы

речь множеством означающих. Язык — это понятие, относящееся к сопряжению речи и мышления. В рассматриваемой модели понятие «язык» намеренно избегается.

Речь дискретна, она состоит из слов, количество которых счётно и ограничено. Поэтому мощность речи не превышает мощности счётной бесконечности *алеф один*.

Относительно мышления... С одной стороны, пользуясь речевым аппаратом, мы не можем реально даже посчитать все натуральные числа, но мы можем вообразить весь ряд натуральных чисел. Более того, у нас есть понимание того, что существуют как счётная, так и несчётная бесконечности и у нас есть методы построения таких бесконечностей, что указывает на кардинальность мышления *алеф один*. С другой стороны, потенциально ряд слов и словосочетаний речи может быть бесконечно продолжен таким же образом, как и ряд натуральных чисел, поэтому, если мощность мышления достаточна для существования речи, то кардинальность мышления не меньше, чем *алеф ноль*. Если же кардинальность мышления достаточна для осмысления множества всех словосочетаний, то эта кардинальность не меньше  $2$  в степени *алеф ноль*.

Однако, само понимание того, что такое мощность  $2$  в степени *алеф ноль*, по-видимому зависит от рассматриваемой модели. Так Г. Кантор считает, что  $2$  в степени *алеф ноль* = *алеф один* [5, р. 1019] а теорема У. Истона [6, pp. 139–178] показывает, что  $2$  в степени *алеф ноль* = *алеф<sub>n</sub>*, где  $n$  — любое целое число больше нуля. Кардинальная неоднозначность результата, на наш взгляд, говорит о том, что мы знаем о существовании некоего явления, но достигнут предел за которым доказуемость суждений об этом явлении зависит от рассматриваемой модели. Мы полагаем, что эта неоднозначность фундаментальна, поскольку для оценки кардинальности мышления нам потребуется аппарат большей, т. е. немыслимой мощности.

Определяя кардинальность вселенной, как кардинальность множества всех (!) множеств, мы можем лишь сказать, что мощность вселенной более чем несчётна, она немы

Если Гипотеза кардинальности явлений верна, то:

1. *Информация*, это переток сообщений между системами одной кардинальности. *Деформация*, это сокращение смыслового объёма сообщения, особенно при перетоке сообщения из системы большей кардинальности в систему меньшей кардинальности. Например при шифровке повествовательное сообщение превращается в набор знаков. *Эксформация*, это увеличение смыслового объёма сообщения, особенно при перетоке сообщения из системы меньшей кардинальности в систему большей кардинальности. Например в процессе чтения происходит превращение набора знаков в повествование. Процесс эксформации фундаментален для искусства. Именно в нём отличие краски в вёдрах от той же краски на стенах Сикстинской капеллы.

2. Речевой аппарат деформационен по отношению к мышлению и, тем более, к вселенной. Поэтому речевой аппарат принципиально недостаточен для полного определения или описания явлений реального мира. Поэтому любое конкретное определение или описание явления реального мира, например искусства или математики, или экономики, или хоть яблока на столе всегда будет неполным. Процесс деформации фундаментален для математики. Остроумное замечание Анри Пуанкаре: Математика, это искусство давать одно имя разным вещам», — именно об этом. [7] Другим примером следствий деформации, происходящей в процессе вербализации мышления, на мой взгляд являются теоремы Курта Гёделя. Гёдель показал, что в фундаментальном произведении Н. Уайтхеда и Б. Рассела «Principia Mathematica», описывающем основы математики и других сходных систем, достаточных для описания хотя бы арифметики, во-первых необходимо возникают недоказуемые суждения, а во-вторых — непротиворечивость такой системы недоказуема в рамках языка самой системы.

| *Часть II. Художественное отступление. Явления.*

Мы знаем, что хаос существует. Мы знаем, что существует энтропия. Предположим, что существуют три уровня хаоса. Существует Детерминированный хаос, мы наблюдаем его в брауновском движении. Существует Недетерминированный хаос, он



проявляется в квантовых флуктуациях. Предположим, что конечным результатом энтропии является Глубинный хаос, чьи свойства континуально, т. е. бесконечно гладко случайны и поэтому ненаблюдаемы. В Глубинном хаосе нет энтропии, поэтому Глубинный хаос неотличим от Несуществующего. Кардинальность Несуществующего более, чем немыслима.

Мы также знаем, что в любой, достаточно большой хаотической системе всегда появляются зоны самоорганизации. Так в бесконечном поле хаотично движущихся маятников, проявится по крайней мере одна область, где движения маятников совпадут. Эта область явится сразу и вся. Так космос проявляется в хаосе. Так Существующее рождается в Несуществующем. Энтропия, как процесс, является следствием самоорганизации и наоборот: самоорганизация является следствием хаоса.

Вселенная делима в том смысле, что питаемая энтропией самоорганизация необходимо влечёт за собой появление свойств, отличающих формы самоорганизации друг от друга и от Несуществующего. Нарастающее количество свойств означает появление дождя и ветра, неба и звёзд, людей и зверей, культуры и искусства,...

Вселенная неделима. Это означает, что дождь и ветер, небо и звёзды, люди и звери, культура и искусство, ... — это *явления* чего-то гораздо большего. Если мы принимаем концепцию эволюционной самоорганизации вселенной, то вывод один: через твои глаза, дорогой читатель, вселенная смотрит на себя.

Существующую вселенную мы не только не можем полностью описать словами, но даже не знаем о явлениях, требующих новых слов. Поэтому, рассматривая некое явление реального мира, например искусство или математику, или экономику, или того же яблока на столе, мы можем лишь назвать это явление и, исходя из доступной информации, строить модели того, как это явление, вероятно, устроено. Исходя из конкретной модели, мы даём конкретное, но всегда неполное определение или описание названного явления.

Примечание: красное смещение спектра далёких звёзд мы можем описать как эффект Доплера, а можем, как функцию распространения света в уже сформировавшейся вселенной. С увеличением расстояния от источника, свет слабеет, т. е. уменьшается его интенсивность и увеличиваются длины его волн. Это ослабевание по каким-то причинам может быть неравномерным, т. е. описываться некой кривой.

| *Часть III. Метаискусство.*

Рассматриваемая здесь модель строится на утверждении, что существуют вселенная, мышление, речь. Искусство – это явление вселенной, во многом воспринимаемое нами как нечто внешнее. Мышление – это то, что мы чувствуем и думаем, в частности об искусстве. Мышление телесно. Речь – это система сочетаний ограниченного количества слов, позволяющая сообщать о происходящем в мышлении. Благодаря гипотезе кардинальности эти уровни распознаются как различные явления кардинально различного информационного объёма.

Формирование в мышлении конкретной умозрительной модели некоего явления, обозначим термином *понимание*. Заметим, что возможно множество пониманий любого из явлений вселенной. Не является исключением и искусство.

Сформировавшееся на какой-то момент, общепринятое понимание назовём *понятием*. Например существует понятие «искусство», хотя некоторые понимания его не являются общепринятыми.

Вербальную манифестацию, т. е. описание, пояснение или определение какого-то понимания назовём *рассуждением*. Рассуждение может состоять из одного или некоторого множества суждений (предложений). Количество суждений в конкретном рассуждении всегда, так или иначе, ограничено. Заметим, что возможны множества рассуждений, излагающих некое одно понимание.

Таким образом, если перед нами стоит задача возможно полного описания некоего явления, например искусства, то та-

кое описание должно состоять из множества всех пониманий и, уже следовательно, всех суждений об этом явлении. Свод всех суждений, касающихся некоего явления, необязательно искусства, назовём «Свод М».

Существует множество разнообразных суждений об искусстве. Мы принимаем это как очевидный факт. Эти суждения являются манифестациями различных пониманий понятия «искусство». Эстетика, как ветвь философии, как раз и занимается этими пониманиями.

Вербальная манифестация понимания по природе своей деформативна. Предметом аналитической эстетики является анализ свода М суждений об искусстве или, другими словами, эксформация сводного понимания подлежащего явления. В нашем случае подлежащее явление – это искусство. Вместе с тем, опираясь на гипотезу кардинальности, мы можем сказать, что наши выводы касательно искусства по необходимости будут касаться и других дисциплин.

Определим метаискусство как полное множество, т. е. свод всех суждений об искусстве:

$$M_A = \{s_1, s_2, s_3, \dots\}$$

где  $M_A$  – метаискусство, а  $s_x$  – конкретное суждение об искусстве.

Преимущество этой дефиниции в том, что с самого начала мы не связаны с вопросами истинности конкретных суждений, определений, или теорий искусства. Мы лишь констатируем, что существует множество разнообразных суждений об искусстве.

Рассмотрим общее суждение «нечто является искусством». В этом суждении элемент «нечто» является переменной, а «является искусством» – предикатом. Под «нечто» мы вольны понимать что угодно: картину, корзину, картонку, маленькую собачонку, войну, плавание, множество всех натуральных чисел и т. д. Истинность или ложность общего суждения «нечто является искусством» или какого-то конкретного суждения, напри-

мер «война является искусством», мы не рассматриваем. Для нас важен лишь сам факт того, что предикат «является искусством» приложим к любому объекту суждения, существующему или воображаемому. Поскольку множество таких явлений включает в себя, например, бесконечное множество всех натуральных чисел, то мы можем твердо сказать, что множество всех конкретных суждений типа «нечто  $x$  является искусством», – бесконечно.

Утверждение, что множество всех возможных суждений об искусстве бесконечно, мы принимаем как аксиому. Единственное требование, предъявляемое к рассматриваемым суждениям, состоит в том, что они должны быть каким-то образом выражены. Назовём это требование «элементарным» поскольку только при этом условии мы можем утверждать, что суждение существует и является элементом множества других суждений.

В предисловии мы обозначили, что концепция метаискусства во многом сходна с концепцией метаматематики, однако есть ряд отличий.

В статье «Фундаментальные концепции методологии дедуктивных наук» А. Тарский пишет: «С точки зрения метаматематики, любая дедуктивная наука это система суждений, которые мы также назовём «значимые суждения». Далее он пишет: «Обозначим множество всех значимых суждений символом « $S$ ». Эти суждения удобно представить себе как записи, т. е. как конкретные физические объекты». Естественно, если это конкретные физические объекты, то они поддаются пересчёту, т. е. кардинальность множества  $S$  меньше или равна *алеф ноль*. [1, pp. 62–63]

Поскольку Тарский рассуждает о дедуктивных дисциплинах, где господствует примат непротиворечивости, то специально оговаривает, что не всё множество возможных суждений является например метаматематикой, но лишь часть его не содержащая прямых противоречий. «Множество предложений является непротиворечивым, если оно не эквивалентно множеству всех значимых предложений». [1, p. 90]

В отличие от определения принадлежности суждений своду  $S$ , под выражением «все суждения» мы подразумеваем, что любое и каждое суждение об искусстве: от «искусство не существует», до «весь мир это искусство», — является элементом множества суждений метаискусства. Обозначим это условие как Примат полноты свода суждений  $M$ .

Примат полноты свода всех суждений, описывающих понимания некоего явления вселенной, требует наличия в нём как парадоксальных, так и противоречивых суждений. Природа парадоксальных и противоречивых суждений различна. Противоречивые суждения, например: «искусство существует» и «искусство не существует», — проистекают из логических операций утверждения и отрицания. Одновременно относясь к одному и тому же объекту, они образуют противоречие, а их логическое произведение равно нулю. Однако они оба должны быть включены в свод, поскольку оба являются суждениями об искусстве. Парадоксальные же суждения проистекают из деформации. Например два наблюдателя смотрят через телескопы на один и тот же объект. Один говорит, что это круг, а другой, — что квадрат. Мы, приближаясь к объекту, понимаем, что они оба смотрят на цилиндр, а парадокс возник из-за сокращения информации о трёхмерном объекте к двумерным проекциям. Логическое произведение элементов парадокса не равно нулю, а само наличие парадокса указывает на деформацию и может оказаться очень плодотворным для понимания подлежащего явления.

Примат полноты фундаментально отличает метаискусство и другие  $M$ -дисциплины, преимущественно рассматривающие гуманитарные науки и искусства, от метаматематики и других дедуктивных  $D$  — дисциплин, где фундаментальным является примат непротиворечивости.

Опираясь на вышесказанное, мы можем перейти от описания свода суждений к модели подлежащего явления — непосредственно искусства:

1. Искусство – это один из феноменов (явлений) вселенной.
2. Существуют проявления феномена искусства, называемые произведениями искусства.
3. Существуют другие проявления этого феномена, например: музеи, галереи, художники, зрители, искусствоведы, существуют теории и суждения об искусстве, существуют эмоциональная составляющая, запрос общества и т. д.
4. Количество проявлений феномена искусства – бесконечно.
5. Множество всех возможных суждений об искусстве называется «метаискусство». Все суждения метаискусства обладают тем качеством, что все они касаются искусства.
6. Множество всех суждений об искусстве может быть произвольно дополнено новым суждением.
7. Множество всех возможных суждений об искусстве бесконечно.
8. Множество всех возможных суждений об искусстве полное, т. е. противоречивое, т. е. допускает не только парадоксы, разрешимые при иной проекции мышления на речь, но и просто взаимоисключающие суждения.
9. Если кто-то назвал нечто «искусство», – значит это искусство.

*Часть IV. Некоторые замечания к статье М. Вейца «Роль теории в эстетике».*

В гуманитарных науках мы обычно пользуемся нарративной логикой. Так, чтобы обосновать некую точку зрения, мы исполь-

зуем метафоры, ссылаемся на высказывания авторитетных исследователей, приводим примеры из жизни и истории, — т. е. строим нарратив, внутри которого высказываемое суждение выглядит убедительно.

Однако, логика нарратива может приводить к убедительным, но доказуемо ложным конкретным выводам. В тех случаях, когда цепочка суждений, образующих как бы причинно-следственную связь, приводит к далеко идущим, но логически ошибочным выводам мы обратимся к более специализированным формам логики, находящимся в нашем распоряжении и проясняющим логические связи высказывания или системы высказываний.

Постараюсь пояснить это на примере известной статьи Морриса Вейца «Роль теории в эстетике». [8, pp. 12–18]] Статья Вейца общеизвестна. В ней, опираясь на ряд идей Л. Витгенштейна и К. Поппера, М. Вейц выступает против построения общей теории искусства. Поскольку его критика относится не к конкретной теории искусства, а к самой возможности построения общей теории, мы рассмотрим его аргументы более пристально.

Критика Вейца существующих эстетических теорий сводится к тому, что они «закрываются», т.е. набор качеств, необходимых для определения искусства, в каждой конкретной теории ограничен. По его мнению это ограничение накладывается приложением принципа «необходимо и достаточно».

Поскольку, изучая искусство, мы постоянно сталкиваемся со всё новыми явлениями, Вейц, при определении искусства, предлагает ввести понятие «открытости».

Понятие является открытым, если условия его применения поправимы, то есть если можно вообразить или гарантировать ситуацию или случай, который потребовал бы некоторого рода решения с нашим участием, чтобы расширить использование понятия для включения этого случая или ограничить понятие и изобрести новое, чтобы иметь дело с новым случаем и его новым свойством. Если необходимые и достаточные условия для приложения понятия могут быть установлены, понятие является ограниченным. [8, p. 15]

Вейц приводит следующий пример: «Рассмотрим например разницу между „трагедией“ и „древнегреческой трагедией“. Первая открыта и должна оставаться такой, для того, что бы имела возможность появления новых условий, например герой оказался не благородным, или павшим, или вообще героя нет, но все другие элементы того, что мы называем „трагедией“ соблюдены. Вторая же закрыта. Спектакли, к которым понятие „древнегреческая трагедия“ относится, условия, которые определяют правомерность применения термина обозначаются сразу, как только обозначается граница – „древнегреческая“». [8, p. 16]

Иными словами открытое общее определение искусства «поправимо», то есть всегда может быть дополнено новым суждением, описывающим какое-то новое свойство искусства. Приём тот же, что и при построении бесконечности ряда натуральных чисел: назвав любое, сколь угодно большое число, мы всегда можем прибавить ещё единичку, чтобы получить ещё большее число.

Более формально мы можем сказать, что открытое общее определение искусства  $P_0(A)$  описывается неограниченным количеством, т. е. потенциально бесконечным множеством свойств:

$$P_0(A) = \{p_1(A), p_2(A), p_3(A), \dots\}$$

Наряду с открытыми существуют и конкретные закрытые определения. Закрытое определение искусства  $P_c(A)$  описывается ограниченным количеством или, другими словами, конечным множеством свойств:

$$P_c(A) = \{p_1(A), p_2(A), p_3(A), \dots, p_n(A)\}$$

Здесь мы подошли к очень важному этапу рассуждений. Предмодернистское понимание логики базируется на понятиях общего и частного. Частное – часть общего. Напомним, что ещё в «Началах» Евклида, в течение столетий являвшихся образцом предмодернистской математики и дедуктивной логики, восьмая аксиома [9, стр. 15] гласит: «И целое больше части». Надо сказать, что аксиомы Евклида, – это общие понятия, считавшиеся истинными и применимыми не только к геометрии, но и к рассуждениям в целом. Трудно переоценить значение этой аксиомы



для предмодернистского мышления. К ней сводится принцип дедукции «от общего к частному», принцип индукции «от частного к общему», на ней строятся такие понятия, как счётность, порядок, иерархия социальная, иерархия ценностей и т. д.

Однако, модернист Георг Кантор доказал, что в случае бесконечных множеств, часть может быть равна целому. Например: множество всех чётных натуральных чисел  $\{2, 4, 6, \dots\}$  является частью множества всех натуральных чисел  $\{1, 2, 3, 4, 5, 6, \dots\}$ . По интуиции, всех натуральных чисел должно быть вдвое больше чем только чётных. Однако, применив метод взаимно-однозначного соответствия, Кантор показал, что эти множества равны, поскольку каждому элементу целого  $\{1, 2, 3, \dots\}$  соответствует элемент частного  $\{2, 4, 6, \dots\}$ .

Открытие Кантора показало, что восьмая аксиома Евклида локальна и не является аксиомой общей логики. Восьмое положение выполняется, если существуют два явления, которые можно описать как конечные множества различной кардинальности, одно из которых является собственным подмножеством другого. Восьмое положение не выполняется, если существуют два явления, которые можно описать как бесконечные множества одной кардинальности, хотя одно из этих множеств и является собственным подмножеством другого.

Другими словами, если в случае открытого определения множество свойств искусства бесконечно, то могут существовать другие открытые определения искусства, множество возможных свойств которых также бесконечно. Например:

$P_R(A) = \{p_1(A), p_3(A), p_5(A), \dots\}$ ,  $P_S(A) = \{p_1(A), p_4(A), p_6(A), \dots\}$   
и т. д.

В любом случае, используя открытое определение искусства, мы не связаны с конкретным набором свойств, этот набор может варьироваться, что дает нам гибкость при определении любого конкретного явления искусства.

Из вышесказанного следует, что открытое общее определение искусства описывается неограниченным количеством или, другими словами, бесконечным множеством свойств, а любое

необщее определение искусства, будь оно закрытым или открытым, является частным. Вместе с тем, частное определение в каком-то смысле может быть равновеликим общему.

Интересен принципиально иной подход Н. Кэрролла. В отличие от Вейца, декларирующего что: «Искусство, как показывает логика этой концепции, не имеет необходимых и достаточных свойств», – для Кэрролла принцип «необходимо и достаточно» – это необходимый метод анализа, результатом которого является реальное, эссенциальное определение конкретного явления искусства. [10, p. 9]

В интерпретации Кэрролла принцип «необходимо и достаточно» становится методом классификации типа «род – вид», где необходимые свойства определяют общую родовую принадлежность, а достаточные определяют конкретный вид рассматриваемого объекта. Кэрролл приводит следующий пример: для того, чтобы быть принцессой, кандидат должен быть во-первых женщиной (необходимое условие), а во-вторых принадлежать к королевской семье (достаточное условие). [10, p. 8–9]

Такая классификация очень удобна и является стандартной например в биологии. Там таксономическим универсумом является множество всех живых организмов. Таксономический универсум состоит из доменов, домены из царств, царства из отделов, отделы из классов, классы из семейств, семейства из родов, роды из видов, а виды из конкретных особей. На мой взгляд, в биологии такая систематика работает, поскольку биологическая система в значительной степени независима от созерцателя, состоит из материальных элементов и эволюционирует медленно. Поэтому чётко прослеживается генетическая преемственность от таксонов высшего порядка к таксонам низшего. Более того таксоны одного порядка не пересекаются. Например животное не может быть одновременно и кошкой и собакой. Пересечения могут происходить на уровне конкретных особей, однако само бесплодие таких пересечений является необходимым условием признания различности видов.

В случае искусства ситуация принципиально иная. Во-первых искусство — явление высоко интерактивное, изменяющее своё состояние в зависимости от обстоятельств и участников, включая созерцателя. Например, как только появляется некое определение искусства в целом, тут же появляется несогласный художник, конструирующий нечто не подпадающее под определение. Во-вторых, очень важные части искусства нематериальны, например представляют собой какие-то социальные, мыслительные и другие процессы и проявления. Более того, поскольку любое понимание искусства существует во множестве смысловых пространств и является следствием множества самых разнообразных процессов, в том числе происходящих ретроактивно (например процессы переосмысления прошедшего), то оно по необходимости включено во множество причинно-следственных цепочек, образующих многомерные взаимозависимые сети. Вследствие этого при построении общей теории, например искусства, значимость и в конечном счёте выбор тех или иных причинно-следственных цепочек для стороннего наблюдателя представляется либо произвольным, либо предвзятым.

Тем не менее это не означает, что причинно-следственные отношения нельзя проследить. Любой процесс предполагает причинно-следственную цепочку связей. Уже простейшая цепочка: причина → следствие предполагает наличие иерархии. Без причины нет следствия и конечно же, конкретная причина или ряд причин должны обладать необходимыми и достаточными качествами, чтобы породить конкретное следствие. Принцип «необходимо и достаточно» в интерпретации Н. Кэрролла является мощным методом анализа, но мы должны помнить, что этот метод всегда локален, относителен и применим именно к отдельным, строго обозначенным причинно-следственным цепочкам. В целом же классификация типа «род-вид» фундаментально иерархична. Она необходимо предполагает, что таксоны высшего порядка включают в себя таксоны низшего. В случае Кэрролла, сам таксономический универсум остаётся без определения.

В случае Вейца, проблема усугублена. Коль скоро любое определение искусства неверно, а вопрос «что есть искусство?» — не следует даже задавать, то сама эстетика остаётся без предмета исследования. Эта проблема, на мой взгляд, сводится к попытке совместить аналитический подход современной логики, в частности теории множеств, на которой вроде бы базируется его концепция открытых понятий, с домодернистскими идеями Л. Витгенштейна и К. Поппера. В частности с тем, что К. Поппер называет «эссенциализм».

До этого момента я намеренно избегал термина «эссенциализм», поскольку он чрезмерно нагружен домодернистскими рассуждениями, существующими в совершенно иной парадигме. Однако, как только разговор заходит о конкретных характеристиках конкретных проявлений искусства, тут же звучат обвинения в эссенциализме. Но если уж принять этот термин, то как художник могу сказать, что эссенциализм оказался очень важным инструментом в развитии искусства XX века. Для меня, хорошей метафорой эссенциализма, является спектрограмма. Любое вещество при нагревании излучает электро-магнитные волны различной длины, которые образуют спектр излучения. Сам по себе спектр, — это просто шкала длины волн, однако для любого химического элемента характерны уникальные всплески интенсивности в одних частях спектра и провалы в других. Отображение этих всплесков и является спектрограммой.

Точно так же мы различаем явления искусства по интенсивности тех или иных конкретных свойств. Особенно выдающиеся свойства часто дают название течению. Так в концептуализме важны концепции, в акционизме — акции, классицизме — подражание классике и т. д. Но сила эссенциализма не только в классификации, хочу заметить, что авангард, — это не что иное, как манифестация воинствующего эссенциализма. Парад течений от импрессионизма до абстрактного экспрессионизма, до поп-арта и партиципаторных практик проходит перед нашими глазами уже больше века. Этот парад возможен именно потому, что в каждом конкретном случае конкретная часть смыслового спектра ис-

куства абсолютизируется, объявляется «эссенцией» искусства. Даже заявления типа: «искусство умерло» или «уникальных свойств искусства не существует», – являются частью этого спектра. Часто абсолютизация происходит в ущерб другим смыслам и практикам, но это то, как искусство развивается в период модернизма.

Возвратимся к проблеме общего определения искусства. Апеллируя к Витгенштейну, Вейц предлагает вместо вопроса «Что есть искусство?» рассмотреть вопрос «Какого рода понятием является искусство?»

Казалось бы очевидно, что явление окружающего мира – это не то же самое, что понятие существующее в нашем сознании. Поэтому можно было бы подумать, что вместо рассмотрения явления реального мира, он предлагает рассмотреть «понятие», означающее референцию к явлению реального мира. Т.е. разделяет уровни:

1. Явление окружающего мира.
2. Понятие (т. е. отражение этого явления в сознании).
3. Рассуждения о понятии.

Казалось бы Вейц предлагает выйти на метауровень по отношению к искусству, заняв метапозицию, о которой и Витгенштейн должен был бы знать, учась у Рассела. Но нет. Вместо этого идут странные, как бы научные рассуждения:

Перефразируя Витгенштейна, не следует спрашивать: „Какова природа некоторого философского X?“ или даже, подобно специалисту по семантике: „Что X означает?“, осуществляя трансформацию, которая ведет к губительному толкованию понятия „искусство“ как наименованию некоторого класса объектов, а скорее, „Каково использование или применение X?“, „Что X делает в языке?“ [8, р. 14]

Действительно и что же x делает в языке, если мы не знаем, что оно означает? И почему нельзя спрашивать: «Что x означает?» И почему нельзя спрашивать: «какова его природа?» И с ка-

кой стати толкование понятия «искусство», как наименования некоторого класса объектов, является гибельным?

Вейц продолжает: «В своей новой работе «Философские исследования» (перевод на английский вышел в 1958. — В.С.), Витгенштейн поднимает показательный вопрос: «Что такое игра?» Традиционный, философский, теоретический ответ был бы сформулирован в терминах, описывающих множество всех свойств, принадлежащих всем играм. На это Витгенштейн говорит: давайте рассмотрим то, что мы называем «играми». «Я имею в виду настольные игры, карточные игры, игры в мяч, Олимпийские игры и так далее. Что общего для всех них? — Не говорите, что должно быть нечто общее, иначе они бы не назывались «играми», а присмотритесь, есть ли что-либо общее в них. Если вы понаблюдаете за ними, вы не увидите что-либо общее для них всех, но лишь сходства, родственные отношения, целый ряд таковых...» [8, р. 14–15] — Звучит, надо сказать, красиво. По мне, если бы это суждение было просто художественным высказыванием или из контекста было бы понятно, что это одно из возможных повествований о некоем явлении, то оно не вызывало бы ничего кроме восторга. К сожалению Вейц апеллирует к этому суждению с единственной целью — доказать не только тщетность, но фундаментальную ошибочность любого осмысления искусства. Так уже на первой странице своего эссе Вейц заявляет: «Эстетические теории, все, неверны в принципе». [8, р. 12]

А вот мимо этого, как художник занимающийся моделированием процессов искусства, я пройти не могу. Из истории искусства мы знаем о множестве примеров, когда неправомерные рассуждения приводили, тем не менее, к блестящим художественным произведениям, кроме того, многие суждения, считавшиеся в одно время истинными, считались впоследствии ложными и наоборот. Если практика является критерием истины, то с чего бы эти теории неверны? Напротив, эстетические теории не только возможны, но для понимания и развития того, что есть искусство, они просто необходимы и в этом смысле они все не могут быть неверны.

Но вернёмся к рассуждению Витгенштейна. Что он, собственно, в нём говорит:

1. Существуют различные игры. Перечисляет некоторые из них, но заканчивает открытым «и так далее», т. е. подразумевает, что перечисление можно продолжать сколько угодно.
2. Задаёт вопрос: «Что для них общего?»
3. Дает ответ, что общего для них всех ничего нет.
4. Признаёт, что существуют между некоторыми из них, всё-таки, сходства и родственные отношения.
5. Однако, поскольку нет хотя бы одного общего свойства для них всех, то общее определение понятия «игра» невозможно.

Проблема с этим рассуждением Витгенштейна, а затем и с базирующимся на нём понятием открытости Вейца в том, что оба апеллируют к бесконечному множеству. В первом случае это бесконечное множество игр, а во втором — свойств искусства. В обоих случаях ни Вейц, ни Витгенштейн не могут перечислить ни всех игр, ни всех свойств искусства и поэтому не могут утверждать, что не существует других общих для всех игр или для всего искусства свойств и, соответственно, невозможность общего определения игр или искусства не доказана.

На этом можно было бы остановиться, поскольку здесь заканчивается доказательная логика статьи Вейца и начинается логика нарративная с очаровательными вкраплениями логики произвольной, но давайте предположим, что вышеприведённые рассуждения можно исправить изменив интерпретацию.

Что мы видим за словами Витгенштейна:

1. Существует понятие «Игра».
2. Мы понимаем, что игра света на листьях деревьев, это не то же самое, что игра в карты, а «печь» куличики из песка, это не то же самое, что слушать игру на рояле и тем не менее мы видим за этим названием нечто общее. Игра – это собирательное понятие для многих конкретных проявлений чего-то гораздо более глубокого.
3. Несмотря на совет Витгенштейна не искать общего в названии, мы всё-таки утверждаем, что у всех этих понятий существует по крайней мере одно общее свойство, – они все называются «игры». Именно это свойство позволяет нам говорить об играх во множественном числе и рассматривать их как множество.
4. Существуют другие свойства, некоторые из которых уникальны для конкретных игр, а некоторые являются общими для каких-то групп игр.
5. Перечисление Витгенштейном различных игр, заканчивается открытым «и так далее», что соответствует выдвинутой Вейцем концепции «открытого понятия», которое подразумевает, что количество свойств такого понятия бесконечно, т. е., возможно существуют и какие-то другие свойства общие для всех игр, но сейчас они просто не приходят на ум.

Исходя из вышесказанного, нам следует сказать, что свойство открытости определения некоего понятия означает, что:



1. Конкретные определения/теории могут быть открытыми или, по каким-то причинам ограниченными, т.е. закрытыми.
2. Открытые теории состоят из потенциально бесконечного количества суждений и могут быть подвержены бесконечному количеству интерпретаций.
3. Суждения могут отражать как понимание, так и непонимание, так и отрицание какого-то явления.
4. Общая теория некоего явления, например искусства, является открытой и подчиняется примату полноты.
5. Открытые теории не являющиеся Общей теорией о природе искусства являются частями Общей теории.
6. Закрытые теории всегда каким-то образом ограничены.
7. Закрытые теории являются частями Общей теории.
8. Концептуально закрытая теория ограничена строго определённой интерпретацией.

9. (Примечание к № 8). Заметим, что именно строго определённая интерпретация рассматриваемых суждений позволяет идентифицировать и избегать внутренние противоречия теории и наоборот: внутренне непротиворечивая теория обязательно концептуально закрыта под некой интерпретацией не допускающей наличия в ней взаимно противоречивых утверждений. Поэтому, стандартные теории, подчиняющиеся примату непротиворечивости, являются так или иначе концептуально/семантически закрытыми.

10. Из свойства открытости или закрытости некой теории совершенно не следует, что: «Эстетические теории, все, неверны в принципе». Более того, из свойства открытости следует, что каждая из них по-своему верна, поскольку говорит нам что-то, о чём другие теории молчат.

Надо сказать, что диссертация Вейца, за которую он получил свою степень PhD была в свое время посвящена методам логического анализа Б. Рассела, но к сожалению, по каким-то причинам он не использовал подобные методы и, предложив очень плодотворную идею, вдруг вышел за пределы логического анализа в область зыбких нарративов: «Мое намерение — выйти к более фундаментальной критике, а именно показать, что эстетическая теория является логически тщетной попыткой определить неопределимое...». [8, p. 14]

В действительности же именно «тщетная попытка» оказывается кладезем действительно перспективных возможностей развития эстетического знания.

#### Ссылки

1. *Tarski, A.* Logic, Semantics, Metamathematics. Hackett Publishing Company, Indianapolis, IN, 1983. P. 62–63, 90.
2. *Naumann, F.M.* Marcel Duchamp: Reconciliation of Opposites. In The Definitively Unfinished Marcel Duchamp. The MIT Press, Cambridge, MA, 1991. P. 57.
3. *Kosuth, J.* Art after Philosophy // Art in Theory 1900–2000. Ed. Charles Harrison & Paul Wood. Blackwell Publishing, 2009. Maldem, MA, USA. P. 855
4. *Dickie, G.* Defining Art. American Philosophical Quarterly. Vol. 6, No. 3, July 1969. Цитируется по Дики, Дж. Искусство и эстетическое: Институциональный анализ / Пер. С. А. Дзиковича //Aesthetica Universalis. Vol. 1 (1). 2018. С. 133.
5. *Cantor, G.* Selections from Contributions to the Founding of the Theory of Transfinite Numbers. §16 The Power of the Second Number-Class is Equal to the Second Greatest Transfinite Cardinal Number Aleph-One. In God Created the Integers. Ed. S. Hawking. P. 1019. Running Press. London, Philadelphia. 2005.
6. *Easton, W.B.* Powers of Regular Cardinals. Annals of Mathematical Logic, Volume 1, Number 2 (1970). P. 139–178.
7. *Verhulst, F.* An interview with Henri Poincaré Mathematics is the art of giving the same name to different things. NAW 5/13 nr. 3 september 2012
8. *Weitz, M.* The Role of Theory in Aesthetics. In Aesthetics and the Philosophy of Art / Edited by P. Lamarque and S. H. Olsen. Blackwell Publishing. Malden, MA. P. 12–18.
9. *Евклид.* Начала. Аксиома 8 / Перевод Д. Д. Мордухай-Болтовского. Москва-Ленинград: ОГИЗ. 1948. С. 15.
10. *Carroll, N.* Philosophy of Art. N.Y.: Routledge, 1999. P. 9.