

# НОЭЛЬ КЭРРОЛЛ<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Ноэль Кэрролл* — заслуженный профессор университета штата Нью-Йорк (SUNY, Graduate Center), США, один из наиболее цитируемых авторов в современной эстетике и философии искусства, также автор широко известных работ по теории медиа и философии истории. Член международного редакционного совета AU. Крупнейшие публикации: *Philosophical Problems of Classical Film Theory*. Princeton: Princeton University Press, 1988; *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press, 1988; *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990; *Theorizing The Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996; *A Philosophy of Mass Art*, New York, Oxford University Press, 1998; *Interpreting The Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998; *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. New York: Routledge, 1999; *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001; *Engaging The Moving Image*. New Haven: Yale University Press, 2003; *Comedy Incarnate: Buster Keaton, Physical Humor and Bodily Coping*. Malden: Blackwell Publishing, 2007; *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden: Blackwell Publishing, 2008; *On Criticism*. London: Routledge, 2009; *Art in Three Dimensions*. Oxford: Oxford University Press, 2010; *Narrative, Emotion, and Insight*, with John Gibson (eds). Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2011; *Living in an Artworld: Reviews and Essays on Dance, Performance, Theater, and the Fine Arts in the 1970s and 1980s*. Louisville, KY: Chicago Spectrum Press, 2012; *Humour: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2014; *Routledge Companion to Philosophy of Literature*, with John Gibson (eds). London: Routledge, 2016.

# АВАНГАРДНОЕ СОПРОТИВЛЕНИЕ АВТОНОМИИ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ. СЛУЧАЙ РОССИЙСКОГО КОНСТРУКТИВИЗМА

*Перевод с английского Сергея Дзикевича<sup>1</sup>*

Искусство дизайна — это предмет, которым философы искусства пренебрегали. Это пренебрежение также не является случайностью, простым упущением. Как я попытаюсь показать в первой части этого сообщения, причины такого пренебрежения лежат глубоко в предрассудках эстетической традиции, особенно разработанной философами аналитического направления, хотя и другими школами. Это пренебрежение является результатом систематического различения, проводимого многими философами искусства между изящными искусствами и *другими*. Это различие таково, что оно по умолчанию исключает искусство дизайна из сферы компетенции эстетиков.

После установления теоретического происхождения этого уклонения я продолжу рассуждение тем, что обрисую вызов этому различению, исходящему из самого арт-мира, рассматривая случай русского конструктивизма, который посредством символических стратегий экземплификации гомологической ассоциации и выразительности стремился к разрушить границы между так называемыми изящными искусствами и остальными.

Крайне важным для отделения искусства дизайна от изобразительного искусства является появление того, что Пауль Оскар Кристеллер<sup>2</sup> назвал «Современная систе-

---

<sup>1</sup> Сергей Дзикевич — главный редактор АУ.

<sup>2</sup> Пауль Оскар Кристеллер (1905—1999) — американский историк и философ, родившийся и получивший образование в Германии.

ма искусств». Мы можем считать это понятие *Искусства* — *Искусства большой буквы «И»* — противоположным древнему латинскому понятию *ars*, которое относилось к любой практике, требующей навыка. В этом смысле медицина, стрельба из лука, навигация и дизайн — все это искусства, тогда как в современном понимании *Искусство с большой буквы «И»* изначально предполагало поэзию, или литературы в широком смысле, живопись, скульптуру, театр, музыку и танец. Именно эту конструкцию мы используем, когда отличаем искусство от науки и спорта. Более того, эта концепция Искусства становится все более и более «интуитив-

---

Происходит из богатой еврейской семьи. Вынужден был эмигрировать от власти нацистов сначала в Италию, а после принятия там расовых законов — в США. Внесший важный вклад в научные исследования Ренессанса как самостоятельной своеобразной эпохи, положившей начало Новому времени. Исследовал в своих работах также многие явления культуры Ренессанса и Нового времени, важные для понимания эстетической проблематики. Professor Emeritus Колумбийского университета в области философии. Основные публикации: *Der Begriff der Seele in der Ethik des Plotin*. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1929; *The Renaissance Philosophy of Man*. Chicago: The University of Chicago Press, 1950; *The Modern System of the Arts // Journal of the History of Ideas*, 12, 1951, p. 13, 17—46 496—527; репринт: 1965 and 1980; новое издание: 1990; *The Classics and Renaissance Thought*. Cambridge: Harvard University Press, 1955; *Studies in Renaissance Thought and Letters*, vol. I — IV, Rome: Edizioni di Storia e Letteratura, 1956—1996; *Iter Italicum. A Finding List of Uncatalogued or Incompletely Catalogued Humanistic Manuscripts of the Renaissance in Italian and Other Libraries*, 7 vol., London: The Warburg Institute, 1963—1997; *Eight Philosophers of the Italian Renaissance*. Stanford: Stanford University Press, 1964; *Die Philosophie des Marsilio Ficino*. Frankfurt: Klostermann, 1972. *Humanismus und Renaissance*. 2 vol., Munich: Fink, 1974—1976; *Renaissance Thought and Its Sources*. New York: Columbia University Press, 1979; *Die Ideen als Gedanken der menschlichen und göttlichen Vernunft*. Heidelberg: Winter, 1989. (Примечание переводчика. — *С.Д.*)

ной» в восемнадцатом веке после публикации аббатом Шарлем Баттё в 1747 году фундаментального текста «Изящные искусства, сведенные к единому принципу».<sup>1</sup>

Это, конечно, не первый раз, когда эти искусства были перечислены вместе. Аристотель сделал это в своей «Поэтике». Отличительной особенностью группировки восемнадцатого века является то, что *Искусство с заглавной буквы «И»* стало фиксированной категорией, которая с тех пор стала фундаментальной для многих наших классификационных практик, начиная с того, как мы организуем университеты, заканчивая тем, как должностные лица взимают пошлины. До появления Искусства с большой буквы «И», были возможны различные группы искусств с *малой буквы «и»*. Музыка могла быть сгруппирована с математикой. Живописное изображение на картине могло быть сгруппировано с живописным изображением на седле. С появлением Современной Системы Искусств стало казаться более естественным соединять при классификации создание картин с танцем, а не с изготовлением седла. Действительно, понятие живописца, казалось имевшим главное отношение к мастерам изображений, а не мастерам покраски стен. Но для того, чтобы это использование стало каноническим, требовался некоторый критерий членства в Современной Системе. Для Баттё и других принципиальной была имитация прекрасного в природе.

С нашей точки зрения, эта первоначальная попытка категоризации является показательной. Она исключает большинство искусств дизайна из категории «Изящное искусство» — то есть «Искусство с большой буквы» — по-

---

<sup>1</sup> На русский язык был переведен небольшой фрагмент, см.: Баттё, Ш. *Изящные искусства, сведенные к единому принципу* // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. М., 1964. С. 383—384. (Примечание переводчика. — С.Д.).

сколько они не являются имитацией чего-либо. Именно по этой причине архитектура с самого начала занимала неустойчивое место в Современной Системе Искусств.

Представление о том, что что-то квалифицируется как образец *Искусства с большой буквы*, только в том случае, если оно представляет собой имитацию прекрасного в природе, не прижилось надолго. Со времени возникновения абсолютной музыки, или оркестровой музыки, Современная Система, организованная идеей подражания прекрасной природе, не могла приспособиться к тому типу искусства, к которому, как предполагалось, должны были стремиться все другие Искусства с большой буквы в XIX веке. Таким образом, необходимо найти новое обоснование для членства в категории Изящных Искусств. Более того, способ мышления, который стал наиболее признанным, было, если мы хотим сформулировать это точно, был более неблагосклонен к искусствам дизайна, нежели к искусству подражания.

Способ мышления, который я имею в виду, конечно же, основан на идее о том, что искусство, в строгом смысле слова, является тем, что специально создано с функцией поддержки эстетического опыта, при этом понятие эстетического опыта моделировалось на основании характеристики суждений о свободной красоте в «Критике способности суждения» Канта. Там Кант соотносит свободную красоту с чувством незаинтересованного удовольствия, где «незаинтересованность», в свою очередь, понимается как оценка как самодостаточного, или по существу дела — оценивание не в свете познавательной, моральной, религиозной, или какого-либо иной инструментальной или практической применимости. Понятие удовольствия здесь, конечно, было слишком узким и поэтому впоследствии было расширено до «опыта». Таким образом, функция искусства рассматривалась в параметрах возможности или продолжения эстетического опыта.

Эта концепция искусства была зафиксирована фразой «*l'art art for l'art*», впервые появляется в дневниках Бенжамена Констана.<sup>1</sup> Констан использует это выражение, чтобы, суммировать то, что ему об эстетике Канта рассказал студент Шеллинга — Генри Крэбб Робинсон.<sup>2</sup> По-видимо-

---

<sup>1</sup> Бенжамен Констан (*Анри-Бенжамён Констан де Ребек, Henri-Benjamin Constant de Rebecque, 1767—1830*) — французско-швейцарский писатель, публицист, политический деятель времён Французской революции, бонапартизма и Реставрации, один из крупнейших представителей французского романтизма. Родился в семье гугенотов. Получил первоначальное образование у частных учителей, в 1782—1783 г. учился в Университете Эрлангена (Бавария), затем (до 1785) в Эдинбургском университете. Впервые прибыл в Париж в мае 1785. Здесь познакомился с Жерменой де Сталь, за которой последовал после Революции в эмиграцию в Женеву и стал ее гражданским мужем. В это время, с 1803 г. вёл дневники, в которых отражал важные мысли, в том числе касающиеся концепции художественного творчества, которым всегда интересовался и в которое внес значительный вклад. Первое своё литературное сочинение, героическую эпопею «Рыцари», он написал в двенадцатилетнем возрасте. Затем им была выполнена вольная версия драма Шиллера «Валленштейн». Международную известность Констану принес автобиографический роман «Адольф», написанный в 1806 году в Женеве и опубликованный в 1816 году, в который вошли многие идеи, ранее сформулированные в его дневниках). Роман был высоко оценен многими современниками, оказал значительное влияние на концептуальные позиции романтического движения. В России роман был очень высоко оценен А.С.Пушкиным. (Примечание переводчика — С.Д.).

<sup>2</sup> Генри Крэбб Робинсон (*Henry Crabb Robinson, 1775—1867*) был юристом, журналистом и неутомимым автор дневника, Робинсон был знаком почти со всеми важными фигурами в английских и континентальных культурных кругах. Его сохранившиеся сочинения насчитывают почти сто томов, из которых был составлен и напечатан сборник в 1869 году (переиздание: *Robinson, H.R. Diary, Reminiscences and Correspondence. 3 vols. / Ed. by Th. Sadler. Cambridge, 2011*). Учился в Йенском университете, где познакомился с Гете и Шиллером, и стал иностранным редактором «Таймс», отправляя отчеты очевидцев

му, Робинсон или Констан неправильно использовали выражение «*l'art pour l'art*» как синоним идеи Канта о незаинтересованности. Для Констан это, как представляется, означает, что искусство бесполезно, что у него нет никакой цели, кроме как быть прекрасным. Искусство, так сказать, существует само для себя, а не ради чего-то еще, например, нравственного воспитания, познавательного достижения, назидания или какой-либо другой цели.

Точка зрения «Искусство ради искусства», иногда называемая «*l'art pur*» («чистое искусство» — С.Д.), первоначально транслировавшаяся Константином и мадам де Сталь, была затем распространена в Париже, где она повлияла на профессора философии Виктора Кузена и писателя Теофиля Готье, которые оба распространили эту доктрину еще шире. В течение девятнадцатого века идея искусства ради искусства процветала, дав плоды в эстетизме Уолтера Пэйтера, Джеймса Макнила Уистлера и Оскара Уайльда. Представление о том, что искусство ценно само по себе в большей, чем инструментально, создавало расклад не в пользу дизайнерских искусств, которые по определению подчинялись утилитарным целям.

---

о битве при Корунне. Он путешествовал по Швейцарии и Италии с Вордсвортом, когда и мог встретиться с Константином. Среди прочего Робинсон оставил воспоминания об Уильяме Блейке, которые являются важным источником информации об этом знаковом для романтического движения деятеле. Он посещал публичные лекции Кольриджа, записывая не только их содержание, но и мнения о различных участниках. Робинсон принял деятельное участие в создании клуба *Athenaeum* и Университетского колледжа в Лондоне. Сочетание стиля исторического анекдота и критической оценки знаменитостей, о которых он пишет, делает дневники ценным источником для культуры девятнадцатого века. Видимо, в этом режиме он повествовал Констану об истолковании эстетики Канта Шеллингом. Что касается самого Шеллинга, то он действительно был профессором Йенского университета с 1798 года. (Примечание переводчика. — С.Д.).

Действительно, по мнению Шопенгауэра, предположительно расширяющего идеи Канта, сама цель искусства состоит в том, чтобы освободить нас от требований желания и, следовательно, утилитарности. В англоязычной традиции это соображение повторяется Клайвом Беллом, в менее драматической форме, в утверждении, что функция искусства состоит в том, чтобы вызывать эстетические эмоции у зрителей, где «эстетические эмоции» — это просто еще один способ обозначить понятие «эстетический опыт». Для Белла эстетический опыт вызывается вниманием к форме — так называемой значительной форме — произведения. Следовательно, такая точка зрения может быть названа формализмом. В основе понятия формализма лежит идея о том, что целью произведения искусства является порождение эстетического опыта, то есть опыта, ценного самого по себе, а не в перспективе достижения чего-то иного. Однако для того, чтобы получить такой опыт, внимание должно быть сосредоточено на форме работы как противоположенной любой цели, достижению которой она могла бы служить. Это должно происходить для того, чтобы не появилось произведение, существующее ради чего-то иного, нежели эстетический опыт, который оно должно инициировать.

Учитывая эссенциалистскую тенденцию многих философов, идея о том, что произведения искусства предназначены для развития эстетического опыта, очень соблазнительна. Ибо, по сути, отделяя эстетический опыт от любых других ценностей, она предполагает, что произведение искусства, называемое так в строгом смысле слова, не должно преследовать превышающие себя цели, чтобы опыт, который оно должно вызывать, не был скомпрометирован и не расценивался бы в свете чего-то иного, и кроме самого себя. То есть, определяя искусство как нечто, интенционально предназначенное для того, чтобы породить опыт, зафиксированный как отличный от всего остального, философ автоматически, одним махом,

по сущностному критерию, отделяет произведение искусства от любой другой практики создания ценности, включая те, которые связаны с утилитарностью, такие, какими в нашем случае являются искусства дизайна. Искусства дизайна не относятся к Современной Системе Искусств, и по этой причине не являются легитимными предметами исследования философа искусства *по определению*.

Белл, как я уже говорил, был формалистом. Он утверждал, что внимание к форме художественного произведения — это то, что вызывает эстетический опыт. Однако не нужно быть формалистом, чтобы придерживаться эстетического определения искусства, т.е. определения, которое характеризует нечто как произведение искусства, если и только если оно в первую очередь предназначено для того, чтобы быть причиной эстетического опыта, до тех пор, пока вы рассматриваете эстетический опыт как онтологически отдельную категорию, как автономную в том смысле, что она гарантирует *автономность* произведения искусства. Более того, как я уже указывал, *автономизм* неизменно соблазнителен для философов, которые придерживаются аналитических позиций и которые отдают предпочтение поиску определения искусства основанного на его сущности, поскольку такое определение каждое из искусств подразумевает почти автоматически. И, далее, если иметь в виду наш контекст, автономизм исключает искусства дизайна из философских размышлений из-за их существенных связей с инструментальной и утилитарной ценностью.

Автономизм, помимо соблазнительности для философов-эссенциалистов, был также привлекателен для тех современных художников, которые посвятили себя исследованию параметров возможностей носителей своих сообщений. Начиная, пожалуй, с Мане, художники начали исследовать природу тех носителей, с которыми они работали. Мане избегал перспективы, чтобы опровергнуть представление о том, что картина является прозрачным

зеркалом реальности, в пользу демонстрации ее сконструированной природы. В итоге продвинутые художники в современный период начали рефлексивную критику своих медиа. Импрессионисты и пуантилисты растворили плоскую поверхность изображения в мазках краски. Сезанн свел фигуры к геометрическим очертаниям, за которым лишь последовали кубисты, которые еще больше сократили пространство изображения и разрушили его географию. Фовисты изображали фигуры в цветных массах, прокладывая путь к абстракции, которая затем усилиями абстрактного экспрессионизма, живописи цветового поля и, возможно, минимализма пыталась выделить и продемонстрировать основные черты такого носителя, как плоскость. Это стремление, воодушевление тем, чтобы рефлексивно раскрыть природу носителя с помощью самого носителя, стало столь заметным, что влиятельные критики, подобные Клементу Гринбергу, идентифицировали ее как *telos* (цель. — С.Д.) современного искусства. Действительно, эта тенденция в современном искусстве оказалась настолько властной, что ей была присвоена этикетка «Модернизм», как будто она и репрезентировала то, что делало современное искусство современным.

Но, конечно, Модернизм по существу дела подразумевал правду об автономизме. Оперативное положение модернизма состоит в том, что различные формы искусства, такие как живопись, имеют отличительную природу, которую следует исследовать изолированно от таких целей, как религиозная преданность, которым они могут казаться служащими. То есть Модернизм считает само собой разумеющимся, что искусство для искусства является чем-то отдельным от других разновидностей ценностей и, следовательно, может быть исследовано на его собственных условиях. Искусство для искусства становится искусством ради самосознания искусства. Такова, так сказать миссия искусства, и, вероятно, нет необходимости добавлять, что

она не позволяет искусствам дизайна участвовать в поиске, который определяет историю искусства в современный период, по иронии судьбы тот самый период, когда искусства дизайна процветают, на том основании, что искусства дизайна преследуют утилитарные цели, цели, по происхождению, определенные конкретными функциями рассматриваемых артефактов.

Искусства дизайна *гетеронимно* по самой своей природе. У них есть цель, обычно утилитарная, которую они должны преследовать различными способами. Таким образом, они не являются модернистским искусством, которое для некоторых отсутствие автономности рассматриваемых объектов было достаточным основанием для исключения их из категории современного искусства и серьезного рассмотрения модернистской критикой.

Излишне говорить, что существует множество возражений против понятия автономии искусства. С точки зрения философии, в той степени, в которой обоснования художественной автономии опираются на нечто вроде эстетического определения искусства, идея автономии искусства представляется сомнительной. Совершенно неверно, что на протяжении большей части своей истории основной целью создания произведений искусства была инициация эстетического опыта, определяемого как опыт, ценный ради самого себя. На протяжении большей части истории произведения искусства создавались для различных культурных целей, таких как ритуальные и религиозные. Множество произведений христианского искусства были созданы, чтобы способствовать укреплению религиозной веры. Такое искусство не выполнило бы своей основной миссии, если бы вместо того, чтобы вызывать благоговейный трепет в отношении величия Господа и преданности Ему, оно способствовало бы опыту, ценному как само эстетическое переживание. Предположение, что религиозные мотивы, стоящие за такими работами, были просто предлогом для инициации эстетического

опыта, вероятно, возмутило бы большинство художников, создавших эти работы, как кощунственное. Сходные обоснования можно использовать для анализа других ситуаций, таких, как поддержка суверенного статуса короля или справедливости революции.<sup>1</sup>

Искусство, как кажется обоснованным предположить, возникло из-за его адаптивного потенциала, такого как содействие групповой сплоченности. Другими словами, автономное искусство было бы эволюционно необъяснимым.

Дальнейшие эмпирические возражения могут быть нивелированы понятием автономии художника. Однако в настоящий момент я думаю, что было бы справедливо предположить, что это соображение отстывает. Растущий философский интерес к повседневной эстетике отражает стремление многих современных философов ликвидировать различие между изящными искусствами и другими, особенно теми, которые ранее были исключены из философского внимания из-за их связи с утилитарными применениями, расходящимися с требованиями автономизма и их понижение в статусе до ремесел.

Но если и в философии возникло сопротивление автономизму, в самом арт-мире сопротивление автономизму зрело гораздо дольше, по крайней мере, с начала двадцатого века. Такое сопротивление арт-мира декларациям автономии искусства философски интересно, помимо этого, по крайней мере, по двум причинам.

Первая заключается в том, оно служит ответом на одну разновидность возражений, которые автономист может попытаться противопоставить тем историческим, эмпирическим доводам против автономизма искусства, кото-

---

<sup>1</sup> Автор отсылает к описанному им выше случаю первого упоминания выражения «искусство для искусства», так или иначе связанного с событиями Французской революции конца VIII века.

рый только что были приведены. Это возражение звучит так: возможно, в прошлом произведения искусства создавались с первоочередным намерением достижения различных внешних культурных целей, но в современный период искусство, называемое так в строгом смысле слова, создается с намерением инициировать эстетический опыт. Иными словами, современное искусство — наше искусство — автономно, даже если предсовременное и племенное искусство таким не было. Однако, как я покажу, авангардное искусство разных видов опровергает это возражение.

Вторая причина для того, чтобы серьезно относиться к сопротивлению авангарда, арт-мира автономизму, заключается в том, что более пристальный взгляд на некоторые пути развития этого сопротивления может оказаться плодотворным для того, чтобы предположить, как философы могут начать относиться к искусствам дизайна.

Хотя в течение многих лет после Второй мировой войны было модно думать о современном искусстве почти исключительно с точки зрения модернистского авангарда и его приверженности рефлексивной критике возможностей и условий, это никогда не было полной историей современного искусства. Ведь помимо модернистского авангарда был, по крайней мере, еще один авангард, который из-за отсутствия уже существующей этикетки можно назвать «интеграционистским» авангардом. Как следует из названия «интеграционист», интеграционистский авангард — или, точнее, интеграционистские авангарды — привержены явной интеграции искусства с другими сферами культуры. Эти авангарды по своей природе гетеронимны, а не автономны. По существу дела, они анти-автономны.

Несмотря на то, что мы склонны отождествлять современное искусство с авангардом и говорить о нем как о едином, на самом деле, как я уже сказал, есть по крайней мере два авангарда — модернистский и интеграционист-

ский, где модернистская тенденция рассматривает искусство как отдельное от жизни в широком смысле, тогда как интеграционистская стремится преодолеть разрыв между искусством и жизнью. Более того, сам интеграционистский подход имеет как минимум две версии с точки зрения направления, по которому они приближаются к границе между искусством и жизнью. Одна из версий, если можно так выразиться, начинает атаку границы со стороны жизни, чтобы сгладить различие между искусством и жизнью. Назовем этих авангардистов Левеллерами.<sup>1</sup> Святым покровителем левеллеров был Джон Кейдж, который в своем сочинении «4'33» стремился разобрать различие между музыкой и повседневным шумом. Редимейды Марсея Дюшана также являются важным вкладом в Левеллерское крыло интеграционистского авангарда. Говоря метафорически, левеллеры пытаются ежедневно пересекать границу между искусством и жизнью, пока граница между ними не исчезнет.

Примеры этого проекта можно также найти в хореографии театра танца Джадсона в начале шестидесятых в Нью-Йорке. Например, в фильме Стива Пакстона «Satisfyin' Lover» шестнадцать человек, некоторые из которых были обученными танцорами, а некоторые — нет, некоторые были старыми, некоторые — молодыми, некоторые — между ними, а также они были различны по расам и полу, ходят взад-вперед по сцене в повседневной манере. В духе Джона Кейджа, цель здесь состоит в том, чтобы заставить зрителя с особым вниманием к обычному

---

<sup>1</sup> Автор очевидным образом отсылает нас к движению левеллеров (levellers — уравниатели) — радикальное политическое течение времен Английской революции середины XVII. Левеллеры выступали решительными противниками королевской власти аристократии, требовали создания республики, защищали идею равенства всех мужчин в избирательных правах и неприкосновенность частной собственности. (Примечание переводчика. - С.Д.)

движению, подобное тому, которое мы бы уделяли традиционному танцевальному представлению, тем самым стирая ориентиропологающее иерархическое различие между обычной ходьбы от танца.

Сходным образом в постановке Ивонн Райнер «We Shall Run» двенадцать участников в течение семи минут снова бегали трусцой под «Реквием» Берлиоза, снова вторгаясь в сферу театрального танца из сферы повседневного движения для того, чтобы дистинкция между ними испарилась.

Возможно, наиболее обширным примером этой тенденции к стиранию границ является международное движение Fluxus, где создание сэндвича может стать содержанием представления. Образно говоря, цель Левеллеров состоит в том, чтобы повседневное поглотило искусство.

В качестве альтернативы есть те интеграционисты, которых мы могли бы назвать *Трансформерами*<sup>1</sup>. Трансформеры бросают вызов границе между искусством и жизнью, стремясь привнести искусство в повседневность — что означает расширение проникновения искусства в повседневную жизнь, через модификацию повседневных объектов и процессов таким образом, чтобы они преодолевали границу между искусством и жизнью, чтобы превратить определенные типы повседневных предметов и процессов в произведения искусства. Здесь я имею в виду такие движения, как Баухаус и российский конструктивизм. В то время, как Левеллерское крыло интеграционистского авангарда пытается включить всю сферу искусства цели-

---

<sup>1</sup> Автор использует термин *Transformatists*, мы позволили себе сделать его более благозвучным для русского языка, аналогичным по структуре наименованию другого анализируемого автором течения и соответствующего реалиям искусства современных медиа (анимационная серия с одноименным названием). (Примечание переводчика. — С.Д.).

ком в категорию повседневности, Трансформерское крыло интеграционистского авангарда стремится отделить фрагменты повседневной жизни и превратить их в искусство.

Трансформеры особенно характерны для сопротивления автономизму, так как многие из видов объектов, которые они стремятся трансформировать, носят утилитарный характер, при этом имея веские претензии на статус искусства. Чтобы подтвердить это, позвольте мне теперь обратиться к обсуждению конструктивизма.

Семена русского конструктивизма были посеяны еще до начала Первой мировой войны, но они наиболее полно расцвели в самый ранний период советского режима после революции и гражданской войны. Конструктивистское мышление было совместимым с марксистским мышлением во многих измерениях. Приспосабливая взгляд Маркса на философию, они утверждали, что «художники по-разному просто изображали мир, но их задача — изменить его».<sup>1</sup> Чтобы осуществить эту программу, они отвергли различие между прикладным и чистым искусством. Они не только снимали плакаты и фильмы, служащие попыткам советского государства преобразовать российское общество. Они также применяли свое искусство к различным аспектам повседневной жизни, включая декорации интерьеров, одежду и даже посуду.

Их взгляд на искусство, как и взгляды большинства марксистов, был явно анти-автономистским. Они считали искусство встроенным в социальную жизнь, но не думали о нем как о просто отражающем социальную реальность,

---

<sup>1</sup> Одиннадцатый, последующий и результирующий из известных тезисов К. Маркса о теоретических взглядах Л. Фейербаха, отличавший, как предполагалось марксистами, их философию от всякой другой: «Философы лишь различным образом *объясняли* мир, но дело заключается в том, чтобы *изменить* его.» (Маркса, К., и Энгельса, Ф. Сочинения. Изд. 2. Т. 3, М., 1955. С. 1—4). (Примечание переводчика. — С.Д.).

но также как на орудие возможных перемен. Они считали себя модернизаторами, то есть представителями того, что было современным. Таким образом, они называли себя учеными, инженерами или промышленными рабочими. Этикетка «конструктивист» предполагала союз с техником, чьи машины были собраны из частей. Например, скульптор Наум Габо<sup>1</sup> говорил:

Мы все называли себя конструкторами... Вместо того, чтобы вырезать или лепить скульптуру из одного куска, мы создали ее в космос... То есть, конструктивистский скульптор имитирует

---

<sup>1</sup> *Наум Габо́* (*Naum Gabo*; настоящее имя *Наум Борисович [Неемия Беркович] Певзнер*; 1890, Брянск — 1977, Уотербери, Коннектикут) — российский и американский художник, скульптор и архитектор, теоретик искусства, один из лидеров мирового художественного авангарда. Принадлежал к конструктивизму, стал одним из пионеров кинетического искусства. Почётный рыцарь-командор ордена Британской империи (1973), почётный доктор Королевского колледжа искусств в Лондоне. В 1922 году эмигрировал из Советской России. Переехал в Германию, преподавал в Баухаусе, где проходила в то время и деятельность В. Кандинского. В 1927 году совместно с братом Антуаном Певзнером оформил один из балетов Русских сезонов Сергея Дягилева. В 1932 году переехал во Францию, где сблизился с Питом Мондрианом. С 1935 года жил в Великобритании, где оказал сильное влияние на британский художественный авангард, например, на Барбару Хепворт. После Второй мировой войны, с 1946 года жил и работал в США (получил в 1952 году гражданство США), куда в годы нацизма переехали многие деятели модернистского искусства Европы и куда после войны переместился центр его развития. Наум Габо оказал большое влияние на развитие американского современного искусства, преподавал в Гарвардском университете. В 1961 году посетил СССР. Литература для справок: *Bowl, J. E. Russian Art of the Avant-garde: Theory and Criticism, 1902–1934. N.Y., 1976; Hammer, M., Lodder, Chr. Constructing Modernity: the Art & Career of Naum Gabo. New Haven, 2000; Певзнер, А. Дорога. По обочине. М., 1992; Лейкинд, О.Л., Махров, К. В., Северюхин Д. Я. Художники русского зарубежья: Биографический словарь. СПб., 2000. (Примечание переводчика. — С.Д.).*

форму промышленного производства, т.е. он / она «разыгрывает» поштучную сборку продукта, встраивая его в пространство в противоположность традиционному скульптору, который режет уже существующий, единый кусок камня или дерево, которое уже занимает свое собственное пространство.

Действительно, большая часть их искусства была разработана так, чтобы напомнить внешний вид машин или артефактов, подобных железнодорожным мостам, которые были сделаны из промышленно изготовленных деталей. Параллельно с футуристами, они предназначали свое искусство для того, чтобы отпраздновать наступление современной жизни, не только чтобы предвещать ее, но и ускорить ее реализацию. Они использовали современные промышленные материалы, такие как сталь и стекло, в качестве эмблемы зарождающегося технологического будущего, которое они не только приветствовали, но и в которое, как они верили, вносили свой вклад. Борис Арватов<sup>1</sup>, например, утверждал, что

...конструктивизм, сближающий художника и инженера, является одним из наиболее характерных проявлений исторического процесса, который делает интеллигенцию прямым лидером общества и, в частности, меняет ее на массовое превращение в технологическую интеллигенцию“. Советские художники верили или, по крайней мере, надеялись, что „конструктивно-творческие работы... трансформируют само лицо нашей жизни... в их поисках новых форм для нового образа жизни.

Моделируя себя как ученого и инженера, Конструктивист формировал самооценку в явном противоречии

---

<sup>1</sup> *Борис Арватов* (1896 — 1940) — советский искусствовед, художественный критик, один из основателей, идеологов и активных участников Левого фронта искусств (ЛЕФ), разработавший теорию «производственного искусства». См.: *Арватов, Б.* Искусство и производство. Сборник статей. М.: V-A-C-Press, 2018. (Примечание переводчика. — С.Д.).

с романтической. Как утверждал Эль Лисицкий<sup>1</sup>, конструктивизм представлял собой «отказ от искусства как просто эмоционального, индивидуального, романтически-изолированного занятия». Вместо того чтобы страдать на богемном чердаке, Осип Брик призвал: «Иди на фабрику, это единственная задача для художников». Там, в условиях фабрики, Алексей Топорков<sup>2</sup> предлагал

---

<sup>1</sup> Эль (Лазарь Маркович (Мбрдухович)) Лисицкий (1890—1941) — один из выдающихся представителей российского (советского) и мирового авангарда. В 1921 году уехал в Европу для налаживания связей с местными деятелями культуры. Находясь в Европе по 1925 год, он пропагандировал там идеи советского конструктивизма. Его книга «Russland. Die Rekonstruktion Der Architektur in Der Sowjetunion», опубликованная в Вене в 1930 году и переведенная на многие языки мира (за исключением русского) была длительное время чуть ли не единственным источником информации о конструктивизме, доступным западным исследователям, поэтому Эль Лисицкий является важной и часто упоминаемой персоналией в исследованиях о советском авангарде. (Примечание переводчика. — С.Д.).

<sup>2</sup> Алексей Константинович Топорков (1882 —1934 года) — российский и советский философ, теоретик искусства, культуролог и критик. Пройшел длительный и чрезвычайно извилистый путь мировоззренческих и жизненных метаморфоз, частью которых была теория конструктивизма. Окончил историко-филологический факультет Московского университета в 1906 году и был оставлен при Университете для приготовления к профессорскому званию, что было очень высокой оценкой его способностей. В годы учебы за сочинение «Влияние Лейбница, в особенности его „Nouveaux essais“, на теорию познания Канта» (1905) был награжден золотой медалью. Получив по выходе из Университета диплом с высшей степенью был отправлен на семестровую стажировку в Гейдельберг. Возвратившись из Германии в Москву он вступает в общение с артистическими и философскими группами, где доминировали модернистские настроения. Эти группы складывались около знакового книгоиздательства того времени «Мусагет» и интеллектуальных журналов «Логос», «Труды и дни». В Университете под руководством профессора Л.М.Лопатина, приступил к подготовке

следующее: «Давайте еще раз взглянем на новый эстетический объект — машину глазами технического специалиста, профессионала, дизайнера. Попробуем определить эстетическую форму в связи с технологической формой». Тем не менее, настаивая на связи между эстетической формой и технологией, Топорков не призывал художников бросить свое собственное занятие и стать изобретате-

---

диссертации, однако из-за конфликта с последним, возникшем в связи с рефератом известного в будущем философа И.А.Ильина по поводу философии Фихте в одном из кружков, был вынужден был оставить Университет. В итоге до революции Топорков издал в годы Первой мировой войны, когда были сильны антигерманские настроения всего одну книгу «Идея славянского возрождения» (М., 1915). История его в годы революции и гражданской войны не документирована. Затем стал публиковаться в журналах. Вместе с поэтом С. Есенин, с которым обнаружил в это время некоторую близость позиций, опубликовался в первом номере журнала «Гостиница для путешественников в прекрасном» (1922). Во втором номере журнала под псевдонимом «Югурта» была помещена его статья «Поэзия и литература» Также Топорков печатался в других журналах под псевдонимами А.Т., Звенигородцев, Змиев, Немов, Офис, Югурта, Ophis. В 1924 вместе с Есениным активно участвовал в создании Общества «Современная Россия». Затем его интересы и занятия резко меняются: он становится руководителем «диалектическим кружком» при Военной академии штаба РККА, публикует последовательно работы «Метод военных знаний» (1927), «Элементы диалектической логики» (1927,1928), «Технический быт и современное искусство» (1928, цитата в тексте относится именно к ней), «Как стать культурным» (1929) и делает неожиданно стремительную административную карьеру: в начале 1930-х он становится редактором философского отдела Издательства социально-экономической литературы (Соцэкгиза). В 1932 году вышла в свет «Этика» Спинозы с его вступительной статьей и 31 декабря того же года он был арестован 1932. 1 февраля следующего года был внесудебно приговорен к 10 годам исправительно-трудовых лагерей. Умер в заключении. Реабилитирован в конце 1950-х годов. (Примечание переводчика. — С.Д.).

лями. Скорее, он призывает к объединению творческого или, как мы бы сказали, художественного и утилитарного мировоззрения, как было показано Татлиным в модели для Памятника Третьему Интернационалу.

По общему признанию, конструктивисты не приблизились к осуществлению их утопических целей. Им никогда не оказывали полную поддержку, которую они хотели получить от правительства, и к 1929 году их осудила профильная организация ВОПРА — Всероссийский союз пролетарских архитекторов. Тем не менее, некоторые из их попыток объединить искусство с практическими или утилитарными задачами заслуживают рассмотрения философом, который был освобожден от автономизма и который заинтересован в том, как думать об искусствах, выходящих за рамки изящного искусства, в традиционном понимании, о таких, как искусства дизайна.

Конечно, большая часть работ конструктивистов была не практической, а символической, предназначенной для того, чтобы ценить современность с помощью таких объектов, как конструкция Александра Родченко<sup>1</sup> 1921 года — абстрактная, нерепрезентативная, овальная сетчатая структура, похожая на паутину, чья детальная организация напоминала объект, произведенный фабрикой, а образывавшие ее алюминиевые пластины, предполагали промышленные материалы.

Однако есть также много примечательных случаев, когда конструктивисты пытались сочетать искусство и практическое.

В 1923 году Варвара Степанова и Любовь Попова были

---

<sup>1</sup> См. об идеях и деятельности Александра Родченко как одной из ключевых фигур советского авангарда и роосийского конструктивизма в целом: *Родченко, А.* Опыты для будущего. М., 1996; *Лаврентьев, А. Н.* Ракурсы Родченко. М., 1992; *Лаврентьев, А. Н.* Александр Родченко. М., 2011. (Примечание переводчика. — С.Д.).

приглашены Первой государственной фабрикой текстильной печати для изготовления рисунков на ткани, в том числе на одежду. По словам Степановой, они боролись «против натуралистического замысла в пользу геометризации формы». Вместо того чтобы создавать декоративные узоры, напоминающие образы сельской местности из ручьев и цветов, они создавали геометрические узоры с острыми краями, повторяя прямые линии различной степени толщины, прерываемые полушариями, самими формами — по ассоциации — напоминая о математической строгости и, следовательно, современности. Точно так же дизайн одежды Родченко для промышленного работника 1922 года представляет собой пару комбинезонов, нарисованных по строгому правилу с квадратными карманами и полосами черных акцентов, которые больше похожи на квадратный комбинезон, чем на одежду типичного рабочего 1920-х годов. Иконография будущего и, по крайней мере, образ науки призваны, разумеется, способствовать появлению нового, современного человека, в то время как готовность Родченко взяться за такую практическую задачу сигнализирует о принятии анти-автономной концепции художника, что в большей степени соответствует настроению предсовременного художника, который был так же готов создать боевые доспехи, чем современному художнику и скульптору с их предполагаемой приверженностью неутилитарному и даже анти-утилитарному искусству.

Если попытка Родченко сделать дизайн одежды более похожа на прикрепление футуристических флагов или наклеек на одежду без непосредственного влияния на их функции, то модель Родченко 1925 года для рабочего клуба прагматично объединяет геометрические образы технологической современности с многочисленными целями, которые должен был выполнять рабочий клуб.

Если попытка Родченко сделать дизайн одежды более похожа на прикрепление футуристических флагов или на-

клеек на одежду без непосредственного влияния на их функции, то модель Родченко 1925 года для рабочего клуба прагматично объединяет геометрические образы технологической современности с многочисленными целями, которые должен был выполнять рабочий клуб.

Как описывает Кристина Лоддер<sup>1</sup> в книге «Искусство в жизнь»<sup>2</sup>:

Компоненты дизайна Родченко были предназначены для удовлетворения всех аспектов клубной жизни и включали в себя стулья, столы для чтения, шкафы для выставок книг и журналов, место для хранения текущей литературы, витрины для плакатов, карт и газет и уголок Ленина.

Более того, Родченко удовлетворял эти потребности,

---

<sup>1</sup> *Кристина Лоддер (Christina Lodder)* — почетный профессор Школы искусств Университета графства Кент (Великобритания), ведущий специалист по российскому модернизму вообще и российскому конструктивизму в частности за пределами России. Main Publications: *Lodder, Ch. Russian Constructivism*. (1983); Основные публикации: *Hammer, M., Lodder, Ch. Gabo on Gabo: Texts and Interviews*. (2000); *Hammer, M., Lodder, Ch. Constructing Modernity: The Art and Career of Naum Gabo*. (2000); *Lodder, Ch. Exporting the Revolution in Art Education: The Moscow Vkhutemas and the German Bauhaus* // Burini, S. ed. *Translations and Dialogues: The Reception of Russian Art Abroad*. P. 115—128. (2019); *Lodder, Chr. Russian Futurist Art* // Berghaus, G. ed. *Handbook of International Futurism*. P. 798—823. (2019); *Lodder, Ch. From the Plane into Space: Kazimir Malevich's Suprematist Architecture* // Filevska, T. ed. *Kazimir Malevich: Kyivskii Aspekt*. P. 231—253. (2019).; *Lodder, Chr. Conflicting Approaches to Creativity? Suprematism and Constructivism* // Lodder, C. ed. *Celebrating Suprematism: New Approaches to the Art of Kazimir Malevich*. P. 259—288. (2008). (Примечание переводчика. — С.Д.).

<sup>2</sup> *Lodder, Ch. The Sources and ideals of Constructivism in Soviet Architecture* // *Art into life: Russian Constructivism, 1914—1932* / Introduction by Richard Andrews and Milena Kalinovska Seattle: Henry Art Gallery, University of Washington; New York: Rizzoli, 1990.

создавая гениальные устройства, которые могли бы выполнять множество функций, такие как устройство, которое «убиралось в коробку, но при необходимости раскладывалось, образуя киноэкран, трибуну для политических и образовательных ораторов, скамейку и демонстрационную доску». Точно так же самый большой предмет в комнате, стол для чтения, можно использовать по-разному. Каждая сторона стола была снабжена устройствами, так что их было опускать или наклонять для удобства чтения или поднимать для сервировки блюд или приема пищи. Многие предметы в комнате можно было приспособить к различным целям, как, например, стулья за рабочим столом, были подвижными, что позволяло перенастраивать комнату по мере необходимости. Таким образом, комната источала ауру рациональности, эффективности и адаптивности, которая выражала прагматический менталитет, соответствующий идеалу практического современного работника. Сама его диверсифицируемая полезность является примером того вида современности, к которому стремились конструктивисты.

Точно так же конструктивисты изобрели различные многоцелевые конвертируемые киоски, такие как пропагандистская подставка, экран и громкоговоритель Густава Клуциса, на которых также можно было увидеть книги, брошюры и плакаты, а также динамик, поднятый устройством, которое ставило его перед киноэкраном. Эти киоски не только демонстрировали самые современные коммуникационные механизмы, такие как кино, но и, как швейцарский армейский нож, упаковывали разнообразные ресурсы для политических сообщений в компактную, подвижную единицу. Таким образом, способ их воплощения выражал технологически обоснованную идею киоска, транслируемую посредством фильмов, постеров и усиливающих динамиков.

Конструктивисты стремились объединить искусство и полезность, тем самым трансформируя утилитарное

производство в искусство и игнорируя стремление автономистов разделить их по категориям таким образом, чтобы искусство дизайна вышло за рамки вторичности.

Одним из способов, с помощью которого конструктивисты подошли к этой цели, было создание работ, которые подтверждали полезность, опираясь на свойства материалов и подражая методам промышленной технологии, то есть создавая произведения искусства из современных материалов, таких как сталь, или имитируя промышленную детальную сборку. По сути, эти стратегии работали на основании моделей в сочетании с ассоциативными гомологиями. То есть, в первую очередь, эти работы иллюстрировали современные материалы и методы, являясь их случаями их применения — примерами промышленных металлов и / или процессов промышленной сборки. Но, создавая скульптуры и картины таким образом, то есть в противоположность постоянным практикам, они активировали цепь контрастов с тематическим значением. Металлическая или подобная металлу скульптура, контрастировала с резной скульптурой, фотомонтаж контрастировал со станковой живописью, продуктивное искусство контрастировала с подражательным или репродуктивным искусством, современные технологии, контрастировали с традицией, поддержка утилитарных назначений, контрастировала с художественной чистотой, прагматичность контрастировала с незаинтересованным созерцанием. То есть, как только конструктивистский артефакт вошел в историю искусства, он вступил в диалог со своими предшественниками, отвергая некоторые из их практик и ассоциаций, связанных с этими практиками, таким образом, что вызывал набор ассоциаций или значений, противоположным относящимся к самим себе или выражающих их сами себя.

Сходным образом, проектируя ткани, с геометрическими формами для платьев, конструктивист не только иллюстрировал геометрические формы, но и использовал контраст с предыдущим использованием природных образов,

таких как цветы, на женской одежде, тем самым используя гомологию, которую цветы составляет с геометрическими формами, как технологически трансформируемыми и свойственными научному отношению. Следовательно, таким образом, простой, казалось бы, пример геометрических фигур может функционировать как геральдический знак или знак набора обязательств, требующих социальных изменений, которые являются прагматичными и технологически обоснованными. В историческом контексте геометрические фигуры являются символами, посредством ряда дискурсивных гомологий, союза искусства с наукой и практической пользой.

Поскольку столь многое в конструктивистском искусстве было связано с коммуникацией, его средства были частью его сообщений. В то время, как такие фильмы, как «Человек с киноаппаратом» Вертова и «Генеральная линия» Эйзенштейна, открыто пропагандируют и, таким образом, выполняют социальную функцию поддержки, среди прочего, индустриализации России, тот факт, что они сами являются примерами недавнего технологического изобретения и что они используют стиль «монтажа» — который претендовал на то, чтобы имитировать пошаговую технику промышленного конструирования — является примером того, к чему они призывали, примером технологической современности.

То же самое можно сказать о многих фотомонтажах и постерах, предназначенных для продвижения различных социальных проектов — свойственная им фрагментированная плоскость изображения характеризует их конструктивную природу, что на уровне формы сигнализирует об их приверженности позитивным социальным преобразованиям. Что касается социальной ориентированности, то форма самого конструктивистского послания обычно усиливает эту тему, поскольку ее упорный акцент на сконструированном аспекте артефакта хорошо вписывается в призыв к социальной реконструкции.

Аналогичным это оказывается и в таких проектах, как Рабочий клуб Родченко, где функциональность и форма выразительно совпадают. Клуб предназначен для того, чтобы способствовать разнообразию деятельности современного рабочего. Таким образом, она разработана, чтобы быть гибкой, с объектами, которые можно преобразовывать для различных задач и перемещать, в отличие от предыдущего центра общественной активности, церкви, с ее иерархически фиксированными позициями. С этой точки зрения Клуб трудящихся является не только прагматичным, но и неиерархическим, а также эффективным и экономичным, что ставит его явным образом на сторону современности. То есть сама структура Рабочего клуба Родченко выражает его идеологию, что еще более усиливается благодаря его геометрическому виду, в понимании конструктивистов подчеркивающему приверженность рациональности и науке, что тем самым, с одной стороны, противостоит романтизму, и, с другой стороны, противостоит такому взгляду на автономию искусства, который отрывал искусство от науки, техники и полезности.

Подводя итог, я начал с объяснения философского пренебрежения искусствами дизайна, приписав его укоренившемуся взгляду на автономию искусства, которая, как я полагаю, глубоко привлекательна для философов искусства эссенциалистского толка. Я предложил некоторые исторические соображения, чтобы мотивировать скептицизм в отношении идеи автономизма таким образом, чтобы поддержать философское внимание к искусствам дизайна.

Затем я отметил возможное возражение против моего неприятия принципа автономизма, основанного на истории искусства на протяжении веков. Это включало утверждение, что даже если автономизм не был универсальной теорией искусства, он был точной характеристикой серьезного искусства нашего времени, то есть современного искусства, понимаемого в терминах так называемого модернистского авангарда.

Я подверг далее это сомнению, отметив, что Модернизм не дает нам полного представления о современном искусстве, поскольку был, по крайней мере, еще один выдающийся авангард, которого я назвал Интеграционистским, у которого есть два варианта: Левеллеры, важнейшим примером которых является Fluxus, и Трансформеры, самым известным примером которых является российский конструктивизм.

Затем я более подробно исследовал случай российского конструктивизма по трем причинам:

1. Он является примером несоответствия к общему понятию художественной автономии. Его притязание на художественный статус подтверждается не только его общим признанием историками искусства, но также его отношением к эволюции истории искусства и его особым использованием символических способов экземплификации, гомологической ассоциации и выражения. Учитывая это, кажется, что бремя доказывания обратного возлагается на любого автономиста, который хотел бы отрицать за конструктивизмом статус искусства.

2. Это также является примером опровержения того узкого утверждения, что современное искусство — наше искусство, искусство нашего времени — является автономным по причинам, уже указанным в (1). Таким образом, случай сопротивления российского конструктивизма автономизму, среди прочего, дает философу искусства основание для расширения его оснований, чтобы включить в них искусства дизайна, искусства с утилитарной или инструментальной функцией.

Но это только начало.