

Aesthetica Universalis

Vol. 4 (8). 2019

Москва

МГУ имени М.В. Ломоносова,
философский факультет,
кафедра эстетики

2019

УДК 1
ББК 87
А23

Московский государственный университет имени
М.В.Ломоносова / Философский факультет / Кафедра
эстетики / Ежеквартальное теоретическое издание / Адрес
издателя: 119234, Москва, Ломоносовский проспект, д.27,
корпус 4 (учебно-научный корпус МГУ имени М. В.
Ломоносова «Шуваловский»), аудитория Г 551.

Шрифты предоставлены компанией «ПараТайп»

Aesthetica Universalis
А23 Vol. 4 (8). 2019 / Aesthetica Universalis. — Москва : МГУ
имени М.В. Ломоносова, философский факультет, кафедра
эстетики, 2019. — 238 с.
ISBN 978-5-4498-0867-7

УДК 1
ББК 87

12+ В соответствии с ФЗ от 29.12.2010 №436-ФЗ

ISBN 978-5-4498-0867-7
ISSN 2686-6943

© Aesthetica Universalis, 2019

РЕДАКЦИЯ / EDITORIAL TEAM

Международный редакционный совет / International Editorial Council

Noel Carroll, USA /

Ноэль Кэрролл, США

Antanas Andrijauskas, Lithuania /

Антанас Андрияускас, Литва

Peng Feng, China /

Пен Фен, Китай

Beata Frydryczak, Poland /

Станислав Станкевич, Польша /

Sebastian Stankiewicz, Poland

Беата Фридричак, Польша

Mateusz Salwa, Poland /

Матеуш Салва, Польша

Christoph Wulf, Germany /

Кристоф Вульф, Германия

Marat Afasizhev, Russia /

Marat Afasizhev, Russia

Marija Vabalaite, Lithuania /

Мария Вабалайте, Литва

Max Ruunänen, Finland /

Макс Риинанен, Финляндия

Редакционная коллегия /

Editorial Board

Сергей Дзикевич, главный редактор /

Sergey Dzikevich, Editor-in-Chief

Евгений Кондратьев,

заместитель главного редактора /

Evgeny Kondratyev,

Deputy Editor-in-Chief

Елена Богатырева /

Elena Bogatyreva

Степан Ванеян /

Stepan Vaneyan

Евгений Добров, редактор-секретарь /

Evgeny Dobrov, Editorial Secretary

РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ

Дорогие читатели!

После специального выпуска, посвященного публикации материалов IX Овсянниковской международной эстетической конференции мы возвращаемся к нашей обычной практике публикаций. В наших традиционных рубриках мы размещаем материалы, полученные редакцией за последнее время.

Часть из них продолжает развивать начатые ранее темы, другие же начинают обсуждение на страницах журнала новых проблем. Мы рады отметить, что с этого номера мы обращаемся к группе фундаментальных вопросов, связанных с научной методологией и герменевтическими процедурами, вовлеченными в эстетические исследования.

Искренне рассчитываем на интерес нашей аудитории к этим и другим темам, затронутым в наших материалах, и, как всегда ждем ваших новых статей.

Всего наилучшего,

*Сергей Дзикович,
главный редактор АУ*

EDITORIAL

Dear readers!

After the special issue dedicated to Proceedings of the IX Ovsiannikov Aesthetic Conference we are returning to the regular practice of our publications. In our traditional sections we are publishing the materials that the editorial board has recently received.

One part of them goes on developing the themes that we have earlier started but the other offers discussing new themes on the journal's pages. We are glad to introduce to the readers publications on a group of fundamental problems of scientific methodology and hermeneutic procedures that are involved in aesthetic investigations.

We frankly suppose that the materials that we present to our readers in this issue will interest them and as usual we are expecting for your new papers sent to our address: *aestheticauniversalis@gmail.com*

With the best regards,

Sergey Dzikevich,
AU Editor-in-Chief

ТЕОРИЯ / THEORY

ONDREJ KRATKY¹

WHERE PEIRCE ENDS: REFLECTIONS ON THE ABSTRACT

Abstract

In a quest to escape the maze of interpretations, we may come to a realisation that «the abstract» (here any text that, by deliberately avoiding any ambiguity based on representative meaning, shifts the recipient's focus to its more elevated potential) has the power to appeal directly to our aesthetic feelings — while simultaneously avoiding all unnecessary speculative ballast. The author's (strategic) decision to produce abstract text helps such text to exert the desired effect on its recipient, who is in fact led into perceiving text with no clear clues resulting in interpretable meanings. Since the abstract (as a «discipline» on its own, as well as each work in its particularities) is arguably not the norm (or «less norm than the mainstream»), the (author's) act following such a decision is, in principle, an «act» of pragmatism in the Gricean sense — which, in turn, has the desired effect on the recipient due to the expectancy violation principle it is based on.

— — —
— — —

¹ *Ondřej Krátký* received his Ph. D. at the Faculty of Philosophy and Arts, West Bohemia University (Pilsen, Czech Republic). He authored his widely known monograph «An Oriental Internationale: Milestones of the Shia Awakening in the 20th century» (Brno: Vaclav Klemm Publishing House, 2013).

Key words

Pierce, pragmatism, art, the abstract, semiosis, semiotics, aesthetics.

Some time ago, I held a brief email conversation with Otakar Šoltys, a journalism semanticist from Prague. Our conversation was initiated when I requested his opinion about an essay I was writing at that time and which dealt mainly with communication from the norm / expectancy (non-) violation point of view. However, within its main framework, the essay also paid some attention to the relation between *pragmatism* and aesthetics — or *art* in general.

In a swift and somewhat offhand reply, Šoltys told me that my conclusions were basically right but — unfortunately enough for me — I had committed the quintessential mistake in the text of not paying heed to the (two) unignorable classic (s) of anything related to semiotics: Peirce (and Barthes).

Certainly enough, there is a tendency in some semiotics circles to revere Peirce and Barthes as the supremely righteous ones. Those who do so then also quite often tend to understand *communication* as a domain exclusively reserved for only such texts that are «meaningful» (or, at least, in any other way «justifiably» interpretable). Accepting such an approach would however mean to conclude that all that is, for one reason or another, not interpretable is not part of communication.

But does communication strictly require texts (of all kinds) to be interpretable? Or does it ask from a text «only» one basic quality: to exert an (y) effect on its recipient?

Somehow disturbed by the (correctly) anticipated reluctance of my counterpart to delve deeper into the conversation — yet well-motivated by the prospect of a promising topic that had just started to take shape in my

mind — I asked Šoltys: *All right... but how does that apply to the abstract?*

Whatever the reason was, the fact is that I never received an answer. Left with no other remedy but to look for one myself, I realized that the first suitable thing that could be done about it might perhaps lie in an attempt to shed some more light on one basic query: *What does it actually mean when we say «the abstract»?*

The Abstract and the Representation

We will most probably agree that whenever we perceive (objects, phenomena, texts of all kinds etc.), all these perceptions affect our brain, stimulating it to further texts — hence *communication* or, more broadly, *interaction*. During the process of perception, in a move similar to what Gombrich described when he spoke about perception of art, the most important features of the perceived (things, phenomena etc.) come to the fore — while all the less important features stay in the background.¹ Over a longer or shorter spell of time, some kind of «essentialization»² of key similarities (defining features, expectable configurations etc.) of the perceived objects, things, phenomena or other «entities» are shaped in the recipient's mind.

We have the most frequent and the most relevant of such perceived entities. There are also striking similarities among some of them: similarities so remarkable that they simply outshine any possible differences and cause — for the sake of the practicality of the mind's operation with the very same entities — that such «minor» differences be completely ignored

¹ For full context see Gombrich (1982)

² Or «gestalts», as we may possibly say.

by our attention without affecting the general, «essentialized» projection of these entities in our minds.

All these resulted projections lay ground for (or: prompt) the origination of their representations in communication. These representations — whether we dub them „ (common) names» or „ (general) terms» or otherwise — usually have sensually perceivable forms: they are written, drawn, painted or in some other way signalled, they sound etc. This fact makes them «readable» or «hearable», while, at the same time, sufficiently distinguished (and distinguishable) from one another. This, among other reasons, happens so that as many perceptions as possible may be shared and dealt with in what is generally called «communication».

Nevertheless, «similar» or «identical» is not a property somehow «inherently» possessed by the entities themselves — instead it is perceptively «acquired» by each (different) recipient and thus still (to a greater or lesser extent) subjective. And as it often is the case in other subjective perceptions, varying degrees of consensus (in terms of the feeling of each particular similarity, its understanding, or, last but not least, its interpretation) is likely to occur.

For this reason, what is unanimously considered as identical (and thus identically «nameable») by most, may not at times seem even similar to others. As such, the rendition of any entity (thing, phenomenon etc.) by means of any «arbitrary» sign of representation will make such a (representative) rendition always more or less subject to somehow doubting questions, such as: *How proper a choice — due to the characteristics of the sign — it was to choose namely such a sign to represent what it is supposed to represent? How adequate, in fact, was it to isolate and «lock» this or that phenomenon by means of just (this) one sign or denomination? How clearly distinguishable is the phenomenon,*

*thing or anything else that such a particular sign is supposed to represent?*¹

Moreover, no matter how natural, unambiguous, properly chosen, clear and wholesomely «convincing» each particular representation may be, the understanding behind it (i.e. the connotations such a representation provokes in the recipient's brain, its subjective associations etc.) will almost always differ from person to person.

It is at the same time clear that this way of viewing it carries with itself one important aspect: it involves a *realistic* (or simply: *real*) recipient; one who will always be reminding us about the fact that the text is *really complete* not when it has been conceived — but first when it is perceived. And if we consider this statement correct, it will bring us automatically to another conclusion: that there are always *exactly as many texts as there are their perceptions*.

«Peircean» semioticians, however, aren't typically interested in this point. *Representation* is where they usually stop, dismantling this whole scenery into several customary compartments (such as icons, symbols, signs etc.), by means

¹ Peirce, however, treats the abstract only selectively, with a great focus on the mathematical (or, again, «exact» or «exactly defined») abstraction. This shows not only his strong positivist thinking (or «conviction») but also the fact that he addresses the «abstract» mainly from the linguistic / taxonomical point of view. Unlike him, I in this paper understand the abstract as any (created) perceivable entity (explainable most clearly with the help of examples from the sphere of art) that is destitute of a meaning mediated by the («conventional») means of representation.

of which they perhaps hope to re-construct (and come to grasp) communication as a whole. But is it really the case that there is nothing there that, although it fits into none of these categories, will still clearly be (part of) *communication*?

Certainly, there are those who side with the viewpoint that for a text to be functional, it needs to be *based on* (and *in*) *representation*. Those who defend such an interpretation will most probably support such an understanding by arguing that «only representation may convey meaning». Such reasoning however bears considerable traces of stemming from one main assumption: that only the *recognizable*, *interpretable* or *meaningful* is worth consideration. But does that hold true universally?

Let's make it more concrete: if we are also to consider as *text* (which I here understand generally as any event of interaction consciously realized by an author and perceived by a recipient) any creation and perception of (any kind of) art, then there is in fact no reason to leave *abstract* art aside — if not for any other reason than for the very fact that if we disregard abstract art this way, we deny it its status as *art* as such.

In a similar vein, if we admit to including abstract art into the realm of texts, and artistic texts — similarly to any other texts — into the realm of communication, then, based on elementary logic, abstract art will belong to communication as well.

We may however tackle the issue also from a different perspective — let's consider, for example, mathematics; or, more exactly (and with more explanatory effect), arithmetic.¹

¹ As a branch of elementary mathematics that is based on consensual

In fact, the peculiar relation of both arithmetic and the abstract to the «Peircean maxims» is specially worth noting: while that of abstract art is none (there is no «sign», «index» or «icon» in it), that of arithmetic — on the contrary — is a total one. While abstract works deliberately eschew any «provable» connection to meaning (s), in arithmetical signs an absolute match in the form of precisely just one exact meaning is strictly desirable — the same as the clarity and unambiguousness of their interpretation: any interpretative haziness (connotation, association, feeling etc.) is side-lined to zero, meaning consensus (denotation) is full.

Another noteworthy fact is that virtually neither of these two «extremes» is interpretable — the existing meaning may neither be compromised by any «new» or «alternative» interpretations (the case of arithmetic), nor are any of the subjective interpretations «more plausible» or «justifiable» than the others (abstract art). Should we thus add arithmetic to what was initially explained on the example of the abstract (art), we can conclude that the core criteria of the abstract will most likely be: *only the one*, or *no* interpretation. That is also what I consider the working definition of the abstract — at least for the topic dealt with in this reflexion.

All that is «in between» these two extremities (= all the «rest») is the «Peircean zone» — a world of interpretation, speculative results and, eventually, manipulation in the Barthesian sense of the word. In line with this, here also belongs all that could be possibly called «*art with a meaning*», i.e. the one that originated in Altamira, matured through Egyptian and Chinese pictographs and refined in ancient cultural hotspots

agreement about basic abstract numeric concepts (numbers in general, integers in particular).

like Phoenicia or Greece whose «phonetic depictions» are in fact such common-use signs, in which the original pictograph element is hidden as much as possible while the (seemingly connotation-free) element is «pushed to the fore» (or we can even say «sold») as the *fully objective* one.¹

With these dispositions, naturally, a sort of endless rat-race was soon to ensue: that of interpretations prompting new interpretations (rather than understanding) and, at times, leading to obscurity rather than clarity. Perhaps only the scientific language² may offer, in terms of exactness, some compromise between a natural language and pure arithmetical sign-and-number based expressing.³

This race is, moreover, of an accelerating nature: while, to their daily natural users, a) letters — in terms of their exactness, clarity and «obviousness» — are almost like numbers to nearly any civilization on Earth, b) combinations of words, sentences and whole texts (while not only in natural languages) are a complete opposite: in most cases, they are *the less* equivocally interpretable *the larger* they get. In other words: the

¹ Which it — at least at the level of letters (if we understand them as «artistic consensual drawings with a meaning which stand for the sounds they represent») — also in most cases is (of course seen through the eyes of a native — who belongs to the particular writing system that such a native uses and observes).

² Here understood as any such way of recording and/or conveying messages so that a maximum term accuracy, neutrality and objectivity is achieved; this way based on, as well as leading to, a maximum term-meaning consensus.

³ Which is as much as possible free of any excessive interpretative «feelings» or «impressions» (that rely on what could be perhaps called «indiscriminate» poetry: i.e. one rooted in ambiguity).

greater in quantity a text becomes, the more space for interpretation, manipulation, speculative conclusions and «taking sides» emerges: a Peircean / Barthesian world, a world composed of cultural/meaning clusters of advertisement, ideology, religion and similar myths of all sorts; a world forever sentenced to be an arena of hazy zones composed of only *pockets of consensus*.

Abstract art is however exempt from this race: being void of *any* meaning, it simply doesn't search for any interpretation at all. For this reason, a piece of text (be it in painting, sculpture, architecture, music, dance or elsewhere) that intentionally aspires to carry no explicit or *conventional* meaning (or not even giving any hint to the recipient that a piece created within its framework even *could* be interpretable along any proven, tested or otherwise well-accepted interpretative lines or patterns), is — at least in my own understanding — an abstract text in its true purity. As such it is also *pure* art: pure in terms of its (sophisticated) lack of connotations, as well as the (intentional) absence of any interpretative «engagement» of whatever kind (be it social, cultural, political, ideological etc.).¹ In short: *it deliberately gives no clues* in the «conventional» — i.e. Peircean — sense.

¹ Based on this logic, as «abstract» may in fact be considered also a portrait, still-life or a landscape scene, provided these are carried out in a *purely* artistic way (and thus devoid of any further connotations but the aesthetic ones). If this is the case, I actually see no reason why such types of visual depictions couldn't be considered so. On the other hand, due to their straightforwardness, «face value» explicitness and the resulting factual inability therefrom to be further or anyhow «alternatively» interpreted, such works may as well be likened to arithmetic.

Of course, even abstract art can be interpreted — and that in an endless array of ways and at anyone’s convenience. But this is precisely where its special magic lies: it can be interpreted so randomly that none of these interpretations may be convincingly defended and proclaimed to be the correct one. The tacit agreement (about zero defendability of interpretation and an absolute subjectiveness) under the framework of which abstract art is produced gives no value to any interpretation of any of its pieces whatsoever.



Since I consider «text» to be virtually any communication act that is «produced and perceived», I quite often use images (including paintings, photos or even drawings) as handy examples on which many important phenomena can be explained. On the one hand, we may have (hyper) realistic paintings, on the other one there may be images containing hints (not exceptionally in the form of signs or symbols) to various other (cultural, societal, political etc.) topics. While the (hyper) realistic ones are very close to the arithmetical exactness (or they even strive to be so), the «clueful» (hint-containing) ones resemble encoded inscriptions that everyone has (can, may or even feel compelled) to tackle (according to their skills and knowledge) in order to side with this or that interpretation of their meaning or «message».

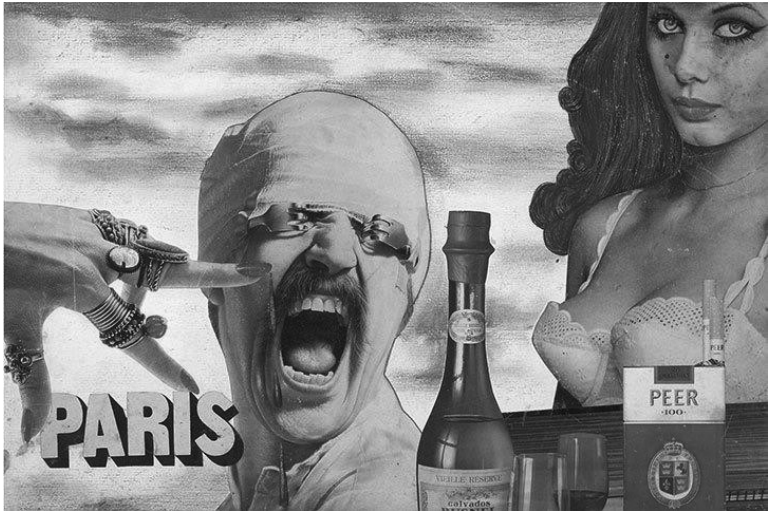
Leaving the zone of such «hidden references» (within what otherwise demonstrates all the common «symptoms» of an art — i.e. frame, oil on canvass, composition, colours, shades, proportions and quite often also affiliation to an artistic style) behind and setting off on a path towards the abstract, we first encounter images containing only *elements of the abstract* — such as («genuine») cubism, dada or surrealism.

While isolated elements in such works (mainly in dadaism and surrealism) may display a meaning (or even be symbols), it is *the totality of such elements* (i.e. their total combination, their composition) that (in an exactly opposite sense compared to the totality or composition of the elements in the «message» - loaded pieces) makes sure for the (from the part of the author deliberate /or: purposed/ and purposeful) destruction (or at least «neutralization») of any first-order (i.e. direct, basic, original) interpretation of such — otherwise meaningfully interpretable — symbols, signs or any other similar clues.¹

The reason this is so is most likely simple: dadaism or surrealism usually search to avoid the («conventional») use of representation and meaning, because these would («conventionally») produce hints to «serious» reality (or seriousness as such). Such hints would, further on, inflict a fatal blow to the central mission of these styles' works — i.e. that of not aspiring to being taken seriously at all. And since the goal of «alternatively depicting» (cubism, pointilism) or «making fun of» (dada, surrealism) day-to-day life (or what- or who-ever else) is here obviously more essential than a focused effort to provide a pure aesthetic impact on the recipient, it makes at least dada and surrealism in their totality different from abstract art: the key element here is the author's intention (aim, goal etc.) — and that is, in both «opposed» disciplines (i.e. the dada and surrealism on the one hand, and the abstract on the other), simply not the same. In their many elements they, however, remain quite close relatives — perhaps distinguished cousins.

Cubism may be a different story as from its inception, propaganda-inclined artists were fond of using it (or its

¹ What follows is a («new dada») example by Ion Bârlădeanu (Untitled, 1983); copy from <https://www.itsnicethat.com/articles/ion-barladeanu-romanian-collage-artist-gallery-of-everything-270317>



«derivatives»¹ for the promotion of miscellaneous societal messages. The reason might be the striking impact of the cube-shaped – and thus very «impactful» – means of expression. The method of depiction that the cubists invented and which they gradually elaborated simply came in handy; and where there was demand (on the side willing, for one reason or another, to equip a societal message with an impact), there was also supply (on the artistic – i.e. the creative author's – side). In this respect, cubist (and cubism-related) «engaged» art shares much in common with all other styles that have historically proved instrumental in providing the needed impact on target audiences – all the way from the ancient «mysterium tremens» -inducing religious (or otherwise ideological) art paraphernalia, to medieval illustrated pamphlets, to selective applications of (no matter what ideas supporting or helping promote) modern art.²

¹ Such as, for example, orphism or suprematism.



In spite of all this, the cubist paradigm however still offers a sufficient number of other ways through which its pure abstractive potential may be maximized. Already a quick glance at cubist works shows how clearly it can reflect the author's intention for either realistic or abstract depiction: in fact, the more the depicted objects take on the «cubist» (or any other schematized) shapes, the more abstraction is involved (and vice-versa), with such objects eventually becoming mere

² What follows is a (suprematist) propaganda poster by El Lissitzky (Red Wedge, 1919); suprematism, «created» by Kazimir Malievich is importantly based on cubism and was extensively used in Bolshevik propaganda. Copy from <https://www.royalacademy.org.uk/article/five-things-graphic-designers-owe-to-russia>

platforms through which the «soft coerciveness» consisting in leaving the meaningful towards the (essentially) aesthetic¹ is performed. On the other hand, «pure» cubism (one that is concerned with the shape itself, with how to depict it as well as with its aesthetic function rather than best utilization of it as part of a propaganda leaflet or an exhibition poster) is again much closer to the abstract than it is to any text that is subject to interpretation.²

As such (and provided that it carries no message in whatever form and, despite that, is still able to exert an impact), it cannot be aimed at anything else (nor be able to exert the impact thanks to anything else) but the ability within us (the recipients) to receive aesthetic stimuli. Such cubism — similarly to «good» abstract art — is, in its essence, primarily a controlled psychological experiment: virtually no more and no less than a gentle and refined play with our psyche.



I have already explained in what way I consider arithmetic, on the one hand, to be the «juxtaposed counterpart» of abstract art — yet, on the other, a discipline that has very much in common with it from the point of view of their relation to the «interpretative» communicational domains: while abstract art aims at *no* consensus but the aesthetic impression (and while the interpretative «zone» generates, at the very best, only pockets of it /becoming even less with how letters team up into words and sentences/), arithmetic is the embodiment of a *total*

¹ Or: the author's controlled experiment with the recipient's aesthetic dispositions, an «aesthetic manipulation» etc.

² What follows is a «classic» cubist painting by Pablo Picasso (Houses on the Hill, 1909). Copy taken from <https://bonjourparis.com/art/cubism-at-the-centre-pompidou/>



consensus. Namely therefore — paradoxically — along with abstract art it is also arithmetic that virtually *cannot* be interpreted.¹

¹In abstract art it is so because any interpretations of it are unjustifiable. In arithmetic it is so because interpretations of the signs it uses are not desirable and there is — unlike natural language or any other «interpretable» text — a full consensus not only about the meaning of such signs, but also about the undesirability of their alternative interpretation (s). While in abstract art each piece is fully individual (and this way realistic), arithmetic operates upon a) deliberate elimination of *any* differences (that would eventually make *everything* different) as well as b) the fact that, for the sake of practicality, the

Within the realm of art, depiction is a subdiscipline of similar importance as is arithmetic within the context of mathematics or natural sciences. As an artistic discipline that relies primarily on visual perception, it offers numerous useful examples of illustrative and explanatory value. While the abstract «depictions» (or, more appropriately, «creations») show some compliance with the directness of arithmetical meaning, the («creative») process in which the author uses them to achieve his (communication) goals differs fundamentally.

In my opinion, the chief technique (or «strategy») upon which abstract art rests lies precisely in its deliberate suppression of the interpretative (= semantic) component — something that transcurs with the principal goal of having the recipient's focus on everything else but meaning. The particular work of art that serves this goal may of course contain an identifiable object (shape etc.) that is well recognizable; however a) such an object will most probably not be used as a clear notional reference to something else (it will not represent anything else but itself directly), as well as b) while not being explicitly denied, such an object will quite likely serve most often as only a platform for a further — goal-wise primary

distinguishing capacity of the human senses has in many cases traded (various levels of) «similarity» for «alikelessness». Thence: 2 apples +3 apples = 5 apples — though we may successfully question whether in reality there could be even at least two apples that are exactly and completely the same. Despite these basic mysteries (that of any alikelessness not really existing and that of integers having no counterpart in the real world), arithmetic has made it «very far» over a large span of years, satisfactorily serving not only itself, but also other disciplines (physics, chemistry and rocket sciences to name a few) — in which its application apparently results in success rather than failure.

and thus the most important — artistic purpose: that of putting on display a score of colours, mixture of shapes or series of compositions, the aim of which is to directly target the recipient's aesthetic dispositions. These abstract elements are present in painting styles which may not yet be defined as purely abstract but where a symbolic, representative meaning (and therefrom resulting room for interpretations) are a) essentially reduced, craft is b) applied in a very skilled yet unobtrusive way, and the recipient's main c) focus will thus necessarily be on something else (than the meaning or the craft). In this sense, such have been the cases of impressionism, cubism, fauvism, dada, surrealism and others.

While the «primary duty» of conveying messages (pictographs and scriptures) and depicting (classical art) were intended mainly for the recipient's somehow «primary» functions, art's emancipation from these obligations enabled (and was, in fact, also propelled, motivated and based on) a shift towards the recipient's more hidden perceptive capabilities.

What once seemed to be painting's demise (i.e. most notably the arrival of photography) basically became the event where new horizons started to be discovered. This had — among others — one basic effect: what was earlier motivated almost solely by the author's (artistic craft, skills), sponsor's (strategic intention, goal) as well as, possibly, the «text's» (message, starting point for interpretations) will to «make an impression» on the recipient shifted importantly to the effects it should create *in* the recipient. The *self-motivated* (or *self-centered*; quite often purely selfish) was replaced with the *selflessly empathic* or, if we wish, «aesthetically altruist».¹

¹In the recent decades almost literally: scientific exploration of human perceptive capacities importantly relies on sources from

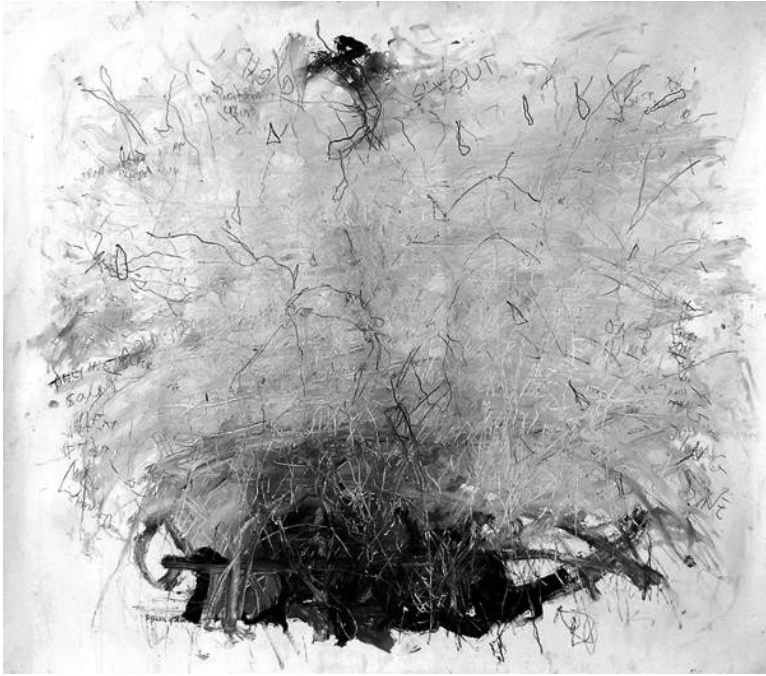
The liberation from the need to lean on a crutch of «meaningful» art created, in its turn, more space for focusing on colours, composition and other — themselves, in fact, primarily purely «artistic» (or: abstract) — elements. This approach helped some artistic disciplines completely avoid the «zone of the interpretative» and opened the door to shifting the focus towards direct aesthetic impact; it left the recipient with literally no other choice but either to leave or enjoy in any other way — except that of rejoicing at finding what that particular piece «meant». Yes, such art may not «mean anything» — except the fact that it is able to talk directly to the aesthetic part of the brain.²

Here we are a far cry from a semiosis à la Barthes in terms of the *content* (that, in the spirit of the Barthesian reflection, led to the creation of all sorts of misleading, improper or otherwise «incorrect» myths). Yet if we follow the *form* (and, most importantly, the fact of the always more or less manipulative character of any author's exerting an effect on the recipient), we may find similarities. However, in the case of the abstract, the result is not a myth that may make one «believe», «spend», or «follow», but rather a «manipulation» of an aesthetic kind — one that frees rather than enslaves.

So if there is ever room in abstract art for semiosis in the Barthesian sense, it is most probably reserved for the (non-) acceptance of such art by our aesthetic senses — and could primarily be understood as an «educational» process that goes from affirmative to progressive. In other words: unlike the «Peircean zone» which, by its definition, is always (more or less)

visual culture; see, among others Zeki (1987) and Zeki (1999).

² What follows is Mayo Drawing No. 14 by Timothy Hawkesworth. Copy taken from <https://www.artistsnetwork.com/art-inspiration/what-is-abstract-art/>



«interpretatively» manipulative, the aesthetic manipulation will (almost always) primarily be taste-stimulating, sense-developing, «enriching».¹ It is most probably this quality that

¹ It is true that, for example, some chromatic combinations may stimulate anger, anxiety or sadness, as well as any other emotions of similarly less noble kind. The fact that such emotions have been induced through such means that contain nothing that could be referred to or interpreted would in almost any such case make their artistic use still an experiment (the goal of which is to discover such emotional reactions to such stimuli) — rather than a clear manipulative strategy (of course unless the aim of inducing such feelings was, for example, to motivate the recipient towards adopting, for example, the desired

made abstract art an object of admiration by the later-stage Gombrich (characterized specially by his fascination with the artistic usage of geometrical shapes and their configurations — a fascination so much contrasting to his initial reluctance of accepting abstract art as *art* as such).²

Despite an undisputed aesthetic value and the artistic potential that abstract art has, it is obvious that the «traditional» (i.e. «meaningful») texts will, at least in «conventional» (i.e. «normal») communication, always play the primary role. This shouldn't however mean that abstract art should be considered of any less communicative value than the (seemingly naturally and easily)

«interpretable» texts. Neither should it result in insisting on treating texts exclusively with the tools created by the «classic» semiotics (who, during their lives, usually didn't have a greater chance to come into contact with what nowadays is considered abstract art), nor in any «correction»³ of others who dare challenge the infallibility of such «classics».

Also for this reason, I feel the need to question such tendencies a bit more and argue with such approaches in more detail — something I intend to do in the following lines.

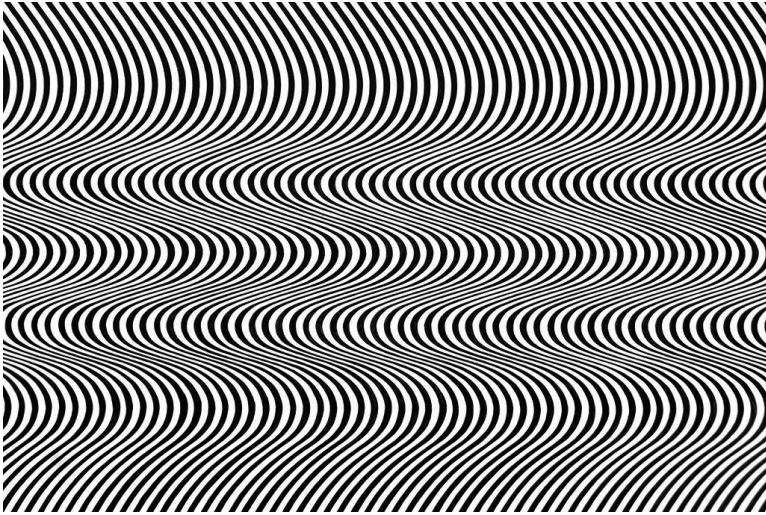
Text in Communication: a Pragmatism — Expectancy Dialogue?

«Entities» of reality are at the beginning of (most) thinking patterns — «*gestalts*» as we may perhaps also term them. Such patterns are somehow «schematically visualised» configurations resting in simplified forms in the mind. Through referring

consumption behaviour, offensive stances including aggression etc.).

² An example of this are the creations by Bridget Riley (here her 1964 piece «Current» that follows). Copy taken from <http://www.jornalagora.info/bridget-riley-oeuvres-pz73.asp>

³ See Švantner (2014), mainly pp. 71 — 73.



to them in communications, the ways in which such referrals happen (help) create typified situations (or: «configurations») in which, further on, certain patterns repeat. General awareness of most (or many) of them that results in a feeling of the «omnipresence» or «grantedness» of many of them makes it possible — among other by-products — to occasionally leave some of them out during communication without any serious harm to the entirety of the message.

This is where «Gricean» pragmatism enters. One of its basic observations stems from the fact that controlled omissions within a text are based on the text's author's assumption that the text's recipient is equipped with some amount of knowledge. The richer (in relevance to the subject of the author's text) the author assumes that knowledge to be, the more he may leave out of his text what he considers superfluous, unnecessary or otherwise redundant. As such, the skill of including this «pragmatic silence» is basically a way

of «flattering» the recipient by the author, who shows him indirectly his assumption of him (= the recipient) being more or less equipped with this or that particular knowledge.¹

Pragmatism, however, needn't rest exclusively on *omissions* (i. e. *implicit* or *implicitly highlighted context* where *explicit text* would have been otherwise expected or realized) — it may actually rely on any other *distortions* of what would otherwise have been the norm (and what, in such a case, would have also been expected as a norm). Such distortions may take the form of irony, synecdoche, hyperbole, metaphor and much else. Once this form is ready, all that is needed for these distortions to be fully functional is their «knowing» (i.e. correspondingly knowledgeable) recipient — who the author of such distortions expects to be entering the perception of his text with «normal» (cooperative) intentions (or at least with the knowledge of this normalcy).

In addition to the (written or spoken) text distortions, there are their parallels in art. Such «artistic distortions» are something I understand as modifications relying on (resting upon, stemming from and pragmatically based on) the author's assumption of the recipient's knowledge of all the «main» (directly relevant, while not necessarily too-detailed) parts of the whole (that shape the sense of completeness or «gestalt») — to which they refer by the very fact of selectively and controlledly challenging, distorting, twisting and otherwise modifying such an (anticipated) idea (image, vision, concept) in each particular recipient's mind.

Whenever we speak about distortion, we logically speak about it in relevance to (or, more exactly: against the backdrop

¹ See Grice (1981) and Grice (1989)

of) the norm. A norm is basically the expectancy (or possibly: «sum» or «meaning» of all events of expectations) established in a long run across a majority, «*normalcy*». When speaking about communication (or: *interaction*), it will be thus fully legitimate to understand «*norm*» as a set of variables originated and continuously developed along a more or less spontaneous case-to-case «plebiscite» on how far the author of a text «dares» to go and how much the recipient of it is willing to accept. As the isolated events of this plebiscite are (in some collective awareness and over a long span of time) smelted into some sort of a compromise, the *norm* originates.

As it is born as a result of such «elemental plebiscite spontaneity» (and upon such spontaneity / progressively / resting), a norm — in most of its components and during all its «lifetime» — cannot be fixed or rigid; at least in terms of communication it should be understood as a guideline of what the author is willing to functionally alter in view of the goals he is following, and what the recipient is willing to accept in terms of the author's adherence to (or deviation from) the expected standards. As such, the norm shouldn't be understood as static, but rather perceived as prone to (and by the same perceptions, expectations, reactions etc. maybe also somehow molded into) further dynamics and flexibility.

Further on, whenever we speak about the (author's) distortion of (or «deviation» from) the norm, we simultaneously speak about some form of the (recipient's) expectancy violation — i.e. a violation of an expectancy that originates in the recipient on the basis of his (time-wise linear) perception of any kind of text, with such a perception being «absorbed» by the recipient of the text through both a) his own as well as b) an «objective» understanding of the norm.¹

In a rationally created text, expectations are, for the sake of various communicative goals, consciously violated usually by (pragmatically) replacing an element (that would be under «normal» circumstances expected) for an unexpected one (including silence, empty space or any other omission of such an element). For this reason, any such *pragmatic decision* or *intervention* (from the author's perspective) and *expectancy violation* (from the recipient's perspective) should be seen as interconnected.²

The tools of how to do so are plenty – silence, irony, metaphor in language, caricature in painting, elements of (theatrical, jazz, rap etc.) improvisation upon a (known) theme or even cacophony in music («upon» the background of the classical, «normal» musical experience, i.e. as a «surprising» violation of normally associated expectations). Deliberation, sophistication and knowledge of the recipient are usually the most apt godmothers for any such appropriate pragmatic decision. And «appropriate» here is any decision that has the desired communication value (and with such an aim has been created and so has also been perceived and understood).

In practice it happens anytime the author a) puts the recipient on a track the recipient feels he knows or can predict well enough to «expect the (normally) expectable» – and then, once this recipient's feeling is there, the author b) (deliberately) offers something to his perception that violates these expectations. To do so, the author usually comes up with a well-known structure that for the recipient seems simple to recognize and, as the recipient's perception of such a structure continues (a fact that, desirably, has

¹ See Burgoon (1976) and Burgoon (1978)

² See Krátký (2018).

a correspondingly calming effect on the recipient), the precise moment comes in which the author provides an element of the unexpected.

Example: I am more than sorry to say and devastated by the fact that our beloved father, brother, son and loving husband, Mr Joseph Palmer, *didn't perish in this accident (but will keep on plaguing our lives for many more years to come).*

This way the author uses a familiar structure (or: the background of a familiarity that such a structure created) to serve him as a springboard that, with an emphasizing effect, «singles out» the (contrastive) element of unexpectedness he inserted. The goal of doing so is obvious: to seize the recipient's attention — while simultaneously creating arousal in him. This arousal normally comes as part of the recipient's natural reaction to an unexpected element that turns up after a series of several (preceding) events that transpired (and ended) precisely «as expected». Therefore, it may easily happen that a «shocking» arousal arrives amidst a feeling of an overall expectedness induced by the so-far established «atmosphere of familiarity».¹

Such arousal draws the recipient's attention to the unexpected element and, and as a logical (and usually immediate) continuation, has the recipient trying to search for the reasons for its occurrence. Further on, finding them thus normally results in the recipient attributing such an unexpected (and initially surprising or even shocking) phenomenon its proper communication value (for example: understand irony; deal with the author's hyperbole; identify a lie etc.).²

¹ What follows is a photo of the «Headington Shark» installation, a clear example of an arousal-provoking insertion of an unexpected element (a shark sculpture) into a text (until then) perceived as well-known (line of houses as well as, basically, the «context» of the whole neighborhood).



Example: What a pretty *rascal* you are!

From the point of view of the recipient's perception, we may say that the *expected* is a kind of a («soothing») background against which a (somehow «alarming») element of the *unexpected* a) enters and — as foregrounds usually do — b) «steals» all the attention. This however makes obvious sense: being contrastive (to a «conformist» background) means drawing attention; being contrastive *unexpectedly* means causing arousal; causing arousal means making the recipient of the text stop and ask for reasons; answering them means understanding the message.



While in the realm of the «meaningful» texts the author chooses pragmatic creativity to, for example, alter certain

² On arousal and its role see Burgoon (1976) pp. 135, 139 and Burgoon (1978) p. 133.

elements (that, if pragmatism hadn't been implemented, would have been applied in their «normal» form), in the abstract it is *already the author's very decision* to go for the abstract (instead of staying «normally meaningful») that, in the large «strategic» plan, is pragmatic on its own. Considered from this point of view, we are safe to say that the author's *pragmatic approach* to the production of text is a basic factor that permeates both the Peircean and non- Peircean «worlds»; though both of them in a slightly different way.

Since pragmatism is integrally connected with expectancy (non-) violation, it is still basically various forms of this (non-) violation that is the common denominator of any such pragmatic decision making on the part of the author. An identical principle thus applies to all different levels of the author's strategic deciding, regardless of their «size» — from replacing a minor part of the text to inserting a shocking element to having decided in which style to create his next piece.

Logically, we may still pose ourselves questions like the following:

Can an expectation be violated in such texts that are not related or referable to anything? Can such texts create expectations at all? And even if they could, aren't we, as long as we speak about any such violations, modifications and distortions of something, still operating within the realm of the «Peircean» text? Might it not be so simply because only such texts that are meaningful can be clearly related to something (/previously/ known) — and only such texts can thus (i.e. by the intervention of the author and through the perception of the recipient) display deviations?

While these questions and objections are fully legitimate and logical in their essence, the «obvious truth» contained in them might be perhaps valid only if we separate the text from the author and disregard the differing perceptions of each particular recipient, i.e. if we isolate the text and limit the

eligibility for being part of communication only to meaningful texts. Doing so would in fact mean drawing a sharp division line between the (communication-wise) relevant (i.e. «meaningful») and the (communication-wise) non-qualifying (i.e. the abstract). Followingly, all the abstract would become of a zero communication value, while all the above described alterations in the «traditional» texts would be viewed as «standard» pragmatic insertions (or omissions) realized for the sake of achieving cooperative communication goals — or seen as deliberate tricks used to twist reality, to make believe or for other kinds of manipulation; much of what Barthes spoke about when describing semiosis.

But isn't Barthes's semiosis, first of all, basically «only» a kind of a generalization implicitly showing that while a single word or an element of a myth does not have the power to be a «signifié» (signified) of a higher sort, an entity consisting of an ingeniously consolidated configuration of such elements already does? The more so in the case of myths (including the modern myths Barthes spoke about),¹ with their «powerful» inner structure intended to even more support the always (semi-) manipulative author's goal. Thanks to this powerfulness, the myths of all kinds dispose an obvious ability to exert a much stronger impact on the recipient than, for example, a molecule or a tadpole (which are, in the end, and similarly as basically anything else, also configurations of elements). This notwithstanding, it is plain to see that even all larger units, including the already «consolidated» ones, may be further generalized this way — while, at the same time, none of them will ever become the ultimate one (or «the sum of all generalizations»).

¹ See, among others, Barthes (1957)

This process is latently unlimited in both variation and maximum size of the text. On the other hand, there are circumstances under which also minor textual elements may become carriers of representation. When being perceived in the proper moment, even the seemingly «meaningless» dots or any other (abstract) elements may start «picking up» meaning. Most often it is the case when their usage is repeated, regular or anyhow else typified (linked with situations, events, occasions etc.) and this way, after some time, creating an own «history», regularities and ability to be referred to — and therewith, necessarily, sooner or later also an («own») style, paradigm and norms. Might possibly «representiosis» be a general term that could name (and help grasp) these processes (as well as the fact of their presence at virtually all levels) best?¹

However, we may still opt for *not separating* the author from the text, non-isolating the text and taking all the text creation (from its inception until when it is perceived by the recipient) as one (unique event). Further on, we may agree that the author is conscious in what he is doing when creating a text. If so, each of his creations is part of his (more or less) conscious («strategic») plan. Within the variedly large (long-term, immediate, great, lesser etc.) levels of such a plan, the decisions of whether to, for example, use dark or lighter blue (in the painting itself), or whether to engage in realism or the abstract might be differing in their «size» and «importance», but are identical in their nature and character. What makes this («strategically» superior) part of the author's plan (in our case his decision to «go for» the abstract) so similar to any other (much more subtle) elements of almost any artistic creative process is precisely the author's being confronted with still the

¹ For somehow topical and «self-explanatory» an example see the following Barbara Kruger's «Untitled (/Questions)» piece (, 1991). Copy taken from <https://www.guernicamag.com/semiotics-weapons/>

LOOK FOR
THE MOMENT
WHEN PRIDE
BECOMES
CONTEMPT

**WHO IS FREE
TO CHOOSE?
WHO IS BE-
YOND THE
LAW? WHO IS HEALED? WHO
IS HOUSED? WHO SPEAKS?
WHO IS SILENCED? WHO
SALUTES LONGEST? WHO
PRAYS LOUDEST? WHO DIES
FIRST? WHO LAUGHS LAST?**

same choice of *which next step (s) to take* (and *what else to avoid*). In other words: *what* (in relation to the future text he's creating or about to create) to *«reveal»* (i.e. *to paint, write, signal* or in any other way *«turn into text»*), and *what to conceal* (*leave unseen, semi-reveal, blur etc.*).

This «basic creative dilemma» in its essence equals what Gombrich observed was happening in the creative/perceptive «duality» anytime when (upon the author's decision and therewith corresponding recipient's sensual experience) *the most important* goes to the fore while *(all) the less important* stays in the background.¹ Therefore, what we're dealing with here is a process «dually» consisting of the author's a) selective choice of something (i.e. of textual elements that serve for

¹ See Gombrich (1982), p. 15.

directing the recipient's focus on where this focus should be), as well as his b) (equally selective) denial of (such a focus on) something (or «everything») else.

This selection/denial dualism is (unlike semiosis) an *overall, generally valid* action; while semiosis is *just a variation* within the signifier-signified «play» already described by de Saussure.

In a similar vein, the Peircean concepts are only valid when it comes to signs that clearly have such a meaning that can be a) interpreted (i.e. read, deciphered etc.) and, as such, b) accepted (i.e. understood, consented upon) by an obvious majority. This, as has been explained, is something abstract art lacks. In abstract art, meaning (in the «Peircean» sense) is either deliberately indiscernible or simply not present. Despite this fact, abstract art pieces (i.e. the whole, final works) still retain the ability of having an aesthetic impact. In the end, isn't this precisely the quality that grants them their status in the world of art?

Here however other questions immediately arise:

Is the aesthetics formed or achieved upon «meaningful» art the same as the one arrived at by means of abstract art? Is the same brain centre activated and engaged during the perception of both?

If to nowhere else, these questions guide us to the point where the border between the Peircean concepts and pure abstract art — i. e. the art that doesn't convey any «objective» (or «objectivizable») information, but still talks to the human aesthetic feelings — lies. The feeling of a division this border creates may prompt some to tend to dismiss all art and aesthetics as matters of (information-wise) secondary importance and only limit their attention to «obvious» (or: «objective») message-conveying texts. However even those who do so would hardly oppose the fact that there is something very

appealing and relevant in art as a whole — similarly as in abstract art in particular. And still: Would anyone say that art is not communication?

To operationalize this more efficiently, I think we need to ask first (or re-ask):

What is the purpose of art? Is it a mere replica of nature? Is it just a conveyance of «objectively» meaningful messages, at times maybe selectively (and, vis-à-vis the conformist method of text creation, somehow rebelliously) combined in a special way (dada, surrealism etc.), so that some enhanced — be it amusing or enigmatic — ambiguity is reached? Is it just canvass, statues, film reels or the paper on which musical notes have been written?

The answers to all these questions are obviously: *No.*

May art also consist in a controlled play with the recipient? And, if yes, then may this be a feature manifested at least in parts of pieces of all art, or is it some kind of a privilege restricted only to abstract art?

Obviously, all art is a controlled experiment with the human psyche. But unlike the «meaningful» texts, the (artistic) abstract texts are, by their very nature, aimed solely at the aesthetical disposition of their recipients. Be it as it may, we will agree that abstract art is certainly the least decipherable in terms of any shared «understanding of a code» while simultaneously being one that is at the closest to a scientific experiment. This is something I will try to demonstrate using the examples provided below.

Senses and Sensitiveness: Pathways into the Abstract

From the point of view of perception, we have cases that stand «in between» the concrete and the abstract: depictions that were once equipped with a clear, full meaning, but in which this meaning has gradually faded away. On the one hand, this

might have happened by some «weariness of (many repeated) perceptions» that virtually translated into a sort of «nonchalant elegance» of all further depictions of the same topic. A depiction based on such nonchalance was sometimes reborn as part of another (usually larger) whole, not exceptionally societally (or otherwise) engaged (for example the «*Mai 68: Début d'une lutte prolongée*» poster).¹

In this case, it is a clear example of a depiction which, craft-wise, is on the brink of being abstract, yet has been clearly made use of for a very strongly connotated, symbol-based message. On the other hand, elsewhere we may find depictions that, in the form they have been made in, are a kind of «intermediate article» between the clearly *concrete* and the «overtly» *abstract*. An illustrative example of this may be Malewicz's 1908 painting «*Party*»² with (mostly white-clad) persons on the background of a green lawn.

Their depiction, while still quite clear, is not far from the limits of distinguishability; one or two steps more in ridding the contours of their sharpness, eroding the (yet still clear) shapes, melting of colours etc. — and the whole scenery would be changed beyond recognition. This way, the current stage of blurring (thanks to which the so far well discernable scenery is in fact already quite close to reaching out into the abstract) also serves as a good example of a breaking point between the *meaningful* and the *devoid of meaning* — i.e. between the a) yet clearly interpretable and the b) already content-wise hazy, yet aesthetically potentially more significant (in this case a composition of white patches arranged in a specific configuration on a lawn-green background).

¹ Copy taken from <https://elephant-larevue.fr/dossiers/mai-68-cinquante-ans-memoire-en-mouvement/>

² Copy taken from <https://www.widewalls.ch/artist/kazimir-malevich/>



However, when creating an abstract painting (or any other image or work) in reality, the author obviously doesn't achieve his goal this way, i.e. by gradually blurring or eroding the already painted sharp contours until an outcome has been



reached that is completely free of any resemblance or associability with anything recognizable. Authors usually create abstractions directly, i.e. with all their elements already separated from any known associations. Thus the «Party» example is used here mainly to illustrate one of the last stages in which all the image's elements are still relatively clearly distinguishable, but where it is at the same time apparent that any less clarity of these elements' contours would most probably bring the whole piece significantly nearer to (if not directly *into*) the abstract. Clear contours originally still full of meaning would thus become mere dots, patches and spaces, the artistic message of which would shift elsewhere — from an artistically schematized depiction of a garden party to an overtly aesthetical composition that no longer conceals its effect on the recipient's senses to be its primary aim. This way, the «Party» is one of the many paintings that in fact offer us a live

demonstration of how a depiction's foreground (or many meaningful human «dramas» set in the foreground) may become the arrière-plan (filled up with otherwise meaningless colourful patches — the «only» meaning of which is re-rendered through the totality of their configuration).



Ever since the advent of photography, painting (and maybe art as a whole) has witnessed one general trend related to our topic: that of a (natural) accelerated abandoning of the exactness of depiction, evolved into an ever growing (conscious) resignation on it — and bordering on its (more or less sophisticated) complete negation. Thence (among other things) is abstraction. On the way to it, the depiction evolved from a (originally almost mathematical) «display fidelity» of the depicted object (more or less «dictated» by the initially prevalent need to render reality) to a still greater «abstractization» (which, instead of making as true a rendition as possible, focuses on as intense an artistic/aesthetic effect as possible). Rembrandt gave way to cubists who explored how far the author can go in distorting the (in the recipient's mind present) norm of how a shape may be perceived. Impressionists and fauvists, who incorporated stimuli provoking the feeling of a motion (and emotion) in the recipient, gave way to dadaists and surrealists, who relativized (and sometimes directly mocked) the meaningful by the very usage of it. While the old masters thought about the recipient in terms of «impressing» him, the modernists developed an interest in working with the very fundamentals of the recipient's perceptive capacities: on this basis, they were (and still are) busily searching for, discovering and exploring the fullest possible range of the recipient's dispositions — rather than simply relying on the already known, tested and proven few of them.

This way, from the photo-like messages contained in classical paintings (which usually dealt with topics like love, devotion, envy, admiration, hatred, conflict etc. and which still — in the Barthesian sense — contained a predominant portion of the author's personality who, voluntarily or not, tries to impose his visions on the recipient), the author's attention has been gradually shifting to something qualitatively new: to play with the recipient's own notion of where his limits for this or that particular «gestalt» (shape, object, colour preference, spatial configuration etc.) lie.

In order to attract the recipient to these kinds of — on their onset, «testing» — texts, their authors saw themselves obliged to, on the one hand, reduce the symbol-based message content of their creations to a minimum, while, on the other, augment the share of such elements they considered capable of providing the desired effect on the recipient's more hidden dispositions (senses, feeling, subconsciousness etc.). This move (no matter how misappropriating it could have been considered by «classic» artists or critics) helped usher in the next phase: that of leaving out even the most elementary — i. e. any shape that refers to anything connectable with anything identifiable. The recognizable shape — no matter how deep or superficial a message it was carrying — virtually disappeared and the pure abstract arrived.

This is of course a very simplified summary, the main point of which is to show a tendency and not claim a universal or literary truth. It is obvious that even in the abstract there are recognizable shapes (lines, rectangles, circles) which may theoretically be (identifiable as) «giving hints» to this or that; however the idea of a path that consists in leaving behind all what is demonstrably «claimable» as meaningful (as part of avoiding any unwanted distraction caused by *feeling the urge to decipher* instead of *simply accepting the aesthetic effect of the*

deliberately meaningless) is illustrated with hopefully more clarity.

The pragmatically efficient distortion (i. e. an event of expectancy violation that causes an aesthetic arousal) here simply consists of nothing else but fitting into new shapes and combinations, finding aesthetic matches and further developing them. As these new matches continuously interact with their recipients and their aesthetic dispositions, new elementary points of reference are shaped — upon which eventually a whole new aesthetic track emerges.

The broader message is thus clear: while «meaningful» texts may be replaced with abstract ones, pragmatic rules that apply to a text's perception still retain their validity. Pragmatism (beside the text's author's overall decision to engage in playing with the recipient's subconsciousness) has been applied already by the author's initial decision to dive into the abstract and remove anything «recognizable» (for the sake of diverting attention away from it). Moreover, within this decision, the author's play with the recipient's expectancy continues: not by the author's incorporating in his texts such controlled deviations that rise against known (referable-to, interpretable etc.) backgrounds, but already by his more detailed explorations and discoveries of the (aesthetically) unexplored.¹ The author

¹ That, as far as exploration is one of the defining rules of the *abstract* game, should be at times unexpected to an extent where it is almost justifiable to ask: *can expectancy violation happen where it is not clear what to expect?* The answer would be most probably yes, since there are relevancies within each separate work (its composition, selection of shapes, colour combinations etc.) as well as (in proportion to how its own «vocabulary» or «language» is created) relevancies (or interrelatedness) b) among more such works. What may have been

no longer affects the recipient by relying on the recipient's elementary, «gestalt-based» perception — newly he attracts his attention directly to the aesthetic by leaving all such (known or interpretable) «gestalts» out.



Until the basic functions of painting had been explored thoroughly enough so that they could be surpassed (if not left behind or deserted), there were no abstract paintings; i.e. there were no such «decisions» for the purely abstract that would be based on a conscious objective (programme, goal) consisting of the exploration of the effect of the consequences of such decisions on the recipients.

At that time, simple line patterns on curtains, slight colour-intensity variations in large painted spaces, dark grey spots on concrete building walls as well as many other naturally originated «random» configurations² didn't appeal to us the

initially looked down upon by some critics and art historians (including, famously, Gombrich in selected cases) has since gained its own history and own norms, thereby also gaining its own expectations and their (non-) violations. This in fact meant an own existence — thanks to an own life as well as thanks to a life constituted upon a natural aesthetic plebscite that mercilessly separates the surviving elements from the forgotten ones. Enriched in this manner, aesthetics of course kept marching further — now however with the abstract already incorporated within.

² Photo of a worn-out building wall texture. Copy taken from <https://www.eyeam.com/search/pictures/>³ Although there have been attempts to find regularities in some musical figures that could possibly give such figures an almost semantic value; on the so called «doctrine of affections» see, among others: <https://digitalcommons.cedarville.edu/cgi/>⁴

³ <https://ridero.ru/link/YnEC820uqs>

⁴ <https://ridero.ru/link/UEDrFXv1be>



way they do now (that abstract art has been «discovered», allowed in and, at least to a certain degree, comprehended).

Yet there had been music — which is an abstract artistic discipline by default.¹ Here another question arises — did Peirce try to apply his findings to music? I searched but found hardly any examples.² Similar is the case of dance or other forms

¹ Although there have been attempts to find regularities in some musical figures that could possibly give such figures an almost semantic value; on the so called «doctrine of affections» see, among others: <https://digitalcommons.cedarville.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1076&context=musicalofferings>

² 4 Despite the fact that Peirce never did so himself, attempts of applying his terminology to music exist, see, among others: <https://blogs.commonsworld.org/georgetown.edu/cctp-711-fall2016/2016/12/06/>

of artistic expression where no clear or generally agreed-on representation signs exist. Here we come again to the initial question from the beginning of this paper: *If a piece of abstract art is a legitimate text, what role do icons, indexes or signs play in it?* In other words: *Are any of the Peircean concepts universally applicable to all sorts of texts?* We shouldn't forget here that when Peirce came up with his categorizations, the times were strictly rational (or «meaning-focused») and practically no one cared about the artistic abstract: in fact, no *consciously abstract* (artistic) pieces had seen the light of the day at the time.³ It feels sometimes as though even no basic shapes or colours existed except those linked with a meaning. But doesn't this «denying» entities an existence of their own (or «ignoring» the fact of such an existence) in fact result in losing sight of something very elementary — i.e. of such things that are solely perceived rather than in possession of a meaning and on which it makes no sense to impose a meaning because they are already satisfactorily filled up with their basic quality of being perceivable? It is clear that the more Peirce concentrated on *meaning*, the less he was keeping *aesthetics*, or, what would in his times have been perceived as more appealing and relevant, i.e. *harmony*,⁴ out of his main focus. Nonetheless, it is at the same time an obvious truth that Peirce never stated that aesthetics or anything related to it was the center of his attention.

One might be perhaps tempted to say that while Grice studies natural-language texts to find pragmatism, Peirce delves

jiessies-draft-contact-a-case-study-of-the-semiotics-of-music/

³ On Peirce's understanding of abstraction see, among others, selected notes in Zeman (1982).

⁴ Which could, possibly, translate in a search for some kind of abstraction on the compositional, chromatic or musical (as well as other) levels.

into meaningful texts to extract signs of representation, Eco exposes textual traps of all sorts and Barthes broadens de Saussures' basic teachings — *abstract art cares about nothing*. It won't however take much effort to discover that it does so deliberately and with determination: in order to *sophisticatedly skip* all the meaning-related ambiguities and the interpretation encumbrances stemming therefrom — and fully focus on its primary calling.

Taking Sides No Longer in Vogue: a Tribute to the «Meaningless»

The passage between the «Peircean» zone and the realm of the abstract is gradual, but the boundary is relatively clear and easily identifiable. While the Peircean zone may use elements of the abstract, the (pure) abstract will hardly contain anything from the Peircean zone as it most probably could no longer be called *abstract*. The intersection of both areas is at times there; it happens in an inconspicuous way when elements of the connotation-free are incorporated into pieces of work that are conceived within the framework of the interpretable and/or connotation- stimulating (for example otherwise abstract elements such as colours or shapes that, within a context, may be easily used as symbols, parts of advertisement or propaganda as well as any other pieces of «engaged» art — flag colours to name one).¹ What we are talking about here is

¹ If we, however, take an example as simple as the McDonald's restaurant's basic choice of colours (i.e. red and yellow), we see that the case here is no longer about pure abstraction, but rather about a knowingly selected colour variation stimulating hunger. As such, this choice is deliberate, rather sophisticated and, most importantly, propelled by a thoroughly acquisitive — and not at all experimental — goal (that lies in the envisaged profit). In a typologically different vein, the ballet — as another example — is a kind of a mixed discipline: while its composition (i.e. the

basically an elementary-level Barthesian semiosis (our above mentioned «representiosis»): that of an upgrade from the *meaningless* (in both content and form) to *meaningful* (in content – while still innocent of meaning in form per se).

Having said that, let's introduce more context:

If we agree that both parts of the Hjelmslev's *denotative / connotative* «binarity» version of de Saussure's signifier-signified observation are a) to some extent subjective (i. e. neither part of the two notions can be strictly described or characterized as only, or «purely», objective),² while b) both of them had been established upon basically the same principle (i. e. that of the speed or promptness of imagining the signifié in one's mind) we will most likely confirm Hjelmslev's conclusion that «*denotative*» will be the image (association, memory etc.) that comes to one's mind first (most repeatedly and / or is embedded with most strength), while «*connotative*» would be the imagery that arises in one's mind with less strength and intensity as well as with irregular frequency and generally more randomly.

If we apply it to what has been discussed in this paper, we may as well say that, unlike the (demonstratively mentioned) arithmetic that *connotes with nothing and always denotes one thing only*, abstract art *denotes nothing and connotes with anything..* Still, *both do away* with the burden of ambiguousness in meaning (content) in their own (aesthetic) way.

«dancing») element is purely abstract, the overall story (each piece is usually telling) is, again, always more or less meaningful / «connotated» to/with something replenished with a (formerly known) meaning; and so forth according to what domains, genres or paradigms other examples may be from.

² See Garvin (1954)

As soon as even a minor basis for connotation (association, interpretation etc.) is involved, the originally abstract piece becomes referable to — and thus a «Peircean» (i. e. meaningful) text. Such was the fate of most Jason Pollock's paintings (among which, in fact, only the first one was purely abstract and connotation-free, while all the next ones could simply pass for «Pollocks» or «Pollock's signature style pieces»), similarly as that of the «Ode and die Freude» composition (which might have long been connotation-free until it became the «anthem» of the European Union). Such a succession is, however, the case basically anywhere where «representiosis» has transpired: an event after which the piece no longer retains its primary function (which was to «sophisticatedly» avoid all the recipient's prior associations), because its repeated usage in certain (newly) connotated situations *already relies on such a recipient's knowledge*.

As shown, the pragmatism related to the text's authorship is based on the a) recipient's acquired (cultural) knowledge, similarly as on the b) author's assumption that the recipient has such knowledge — as well as, simultaneously, on the c) author's integration of such an assumption (knowledge or certainty) into his «strategic» decision making before or during the production of his text. In contrast to this, all abstract concepts either deliberately avoid the recipient's (acquired, social-contract-based, cultural) knowledge (the case of abstract art), or, no less knowingly, *ignore* it — because they have a mandate to (invariantly) «dictate» or «impose» norms of their own (the case of arithmetic).

The abstract however doesn't ignore all the recipient's skills — it only resorts (or comes back) to the most innate of his competences. Refusing to become a springboard for new interpretational misunderstandings caused by the recipient's notional grasp of the world, it opts for a more delicate play with

what it assumes to be the recipient's purely natural capacities and skills: his senses, aesthetic feelings and dispositions to consider this or that «text» to be of «good taste».

This said, we should still however not let go of the fact that there is a connection between norm and pragmatism. Norm is not what is somehow «statically so», but rather what is expected. Communication — not only from the expectancy (violation) point of view — is not a set of static «icons» (signs, representations etc.), but always only a more or less fulfilled adherence to the norm. The events of such „(non-) adherences» are, at least in all consciously created texts, driven by the author's pragmatic decisions (i. e. decisions based on pragmatic evaluation, pragmatism etc.). As such, a pragmatic (functional) deviation (with which also any artistic distortion begins or on which any «manipulation» leading to an aesthetic impression is based) basically operates within the domain of expectancy (violation).

If this is so, then, as far as the abstract is considered, the pragmatism/expectancy dualism is most probably at the very center of every author's creative decision-making: while from the author's perspective it happens through pre-meditating what levels of (un) usuality to (non-) observe within his text, from the recipient's point of view it consists of reacting to the results, evaluating them and finally deciding whether or not to «stay tuned in» to the text the whole way through. For those who want to capture (and «conquer») a text scientifically, it would certainly make sense to apply, on any particular text, the criteria of measurement (quantity) or those of quality. However, if we do so here (for instance when applying the criteria of the traditional semioticians such as Saussure, Hjelmslev, Barthes, Peirce etc.) we soon find ourselves repeating one basic error: that of — for the seemingly «more» important sake of meaningfulness — automatically and unnoticeably switching to the interpretative (speculative, manipulative) zone, i.e. the

realm of representatively expressed meaning (s) and their combinations.

The Sisyphean nature of this approach is largely based on one simple fact: that during any phase of the origination of any representation there will never be even as few as two users of any symbol or such a representation that are equipped with a completely identical idea of what any such particular symbol represents. In contrast to this, here stands the abstract effectively rid of any stimuli for interpretation. As such, this reduction has left it with *artistically* nothing more *than the aesthetic* — in its straightforwardness not unsimilar to how arithmetic skips ambiguities of all kinds (in order to have unambiguity as the basic means of its function).

Exactly in the same spirit, it is wrong to see text as only a «a set of interpretables» — and I think it is equally wrong to see it as a set of elements that are interpretable unambiguously. This is because being interpretable unambiguously would, in fact, mean *not allowing for any other, alternative understanding*. This would, in its turn, lead to an equalization of all the recipients' readings of any text produced; something that would, effectively, require, provoke (or in any other way imply) some kind of a unified perception experience of all such recipients.

In fact, the exact opposite is the case: as it's been already said, there are as many perception experiences of a text (regardless of what kind) as there are recipients of such a text. And since every reader enters each *event* (or *act*) of perception (i.e. starts perceiving a text) from a (be it even slightly) different perspective (background, point of view, the quality of being endowed with a competence etc.), all these perceptions will be — commensurately to how the text unfolds while being perceived — inevitably different. And though it may not always

be the case that the different perceptions of the «same» texts necessarily find their justification, explanation or accomplishment in the form of a «proper» (defendable, arguable, justifiable) interpretation of its content, there *always* will be the recipient's feeling (s) about how the text «acted upon» him.

It is thus obvious that there are more phenomena that a) go well beyond any traditional Peircean «trichotomies» (which are restricted to only such texts that are — in the strict sense of the word — meaningful), and that b) broaden the understanding of Barthes' semiosis. We can almost say that the moment Barthes identified semiosis, he was already close to making the only necessary step that was still pending (and I am sure he would have done so had he not been overly concerned with exactly the same thing as Peirce — i.e. with only meaningful and interpretable texts).

The point Barthes was so close to making is obviously that of identifying the key element that, within communication, really has the «impact» power, i.e. has the function of a «paramount» communication agent. Identifying this element in fact equals making the following observation: while the meaningful *has to mean to have an impact*, it is the abstract that *works (i.e. has the impact) even without the help of a meaning*. And as long as it works, it does not matter if it is a sign, icon, index or none; on the contrary — when it works (i.e. exerts an impact) even without being one of these, it means it works even without the interpretative (voluntarily or involuntarily speculative, manipulative or otherwise ambiguous) «additions» — and that, for the same reason, it most probably works more straightforwardly, efficiently and, quite promisingly, also in a way far more worthy of exploration.

This is also where the (non-) expectancy point of viewing text (s) applies as well as how it finds its substantiated use

despite the still large subjective perceivability of symbols (= i.e. their unequal objective understanding or interpretation, despite the best of efforts), and even larger (and virtually unlimited) subjectivity of personal likes, tastes, preferences, goals and/or aspirations.

In fact, what we have here is the (non-) expectancy in its «isolated», crystal clear form: one that *either works, or does not*. And when it does, it does so without any «representation-brokered» meaningfulness; it does so even despite the fact that it is *truly abstract*.

Expectancy — or: the expectancies we have from a text — and thereto related (non-) violations are, at the same time, universally valid phenomena related to communication. Unlike symbols, signs or icons which, as categories or terms, apply only in «meaningful» texts, the expectancy (non-) violation factor is present in virtually all texts — including the abstract ones.

Conclusion

If we view «interpretation» as an activity that stems from an ambiguity which prompts the origination of clusters of adherents who are a) at least as numerous as to side with more than one version of interpretation («pockets of consensus») and who are b) able to justify their preferred interpretation by proofs more or less convincingly based on signs, symbols and/or icons (and the associations or connotations preferred therewith) used in the interpreted text, we may concede that such a process (text → interpretations based on inputs in the text → formation of groups of supporters of different interpretations etc.) can only originate in «meaningful» texts, or, such texts that are composed of all kinds of the aforementioned «Peircean» elements — i.e. signs, symbols, icons or others. In contrast, no such thing exists in a) exact disciplines which are uninterpretable because meaning

in them is strictly «unique» (the best example of which may arguably be arithmetic), nor in the b) abstract (art), which, on the contrary, deliberately lacks any clear hint to anything interpretable at all.

Unlike the Peircean «criteria» which, in the realm of abstract art, completely lose relevance, the expectancy (non-) violation point of view is present continuously — its only criterion in fact being: *You keep following it as long as you like it*. Although this may not be a ground-breaking discovery, it hints at a more general fact: the most important element of a text may not always be its *content*, but the *impact* it has on the recipient. If we further accept the assumption that both the «meaningful» as well as the abstract (paintings, music, dance or other) may be equally considered as texts (within the wide framework of communication in which they belong), it will no longer be troublesome to see (and fully grasp) the fact of the universal presence and applicability of both pragmatism and expectancy (non-) violation across the whole spectrum of communication.

While Peirce's observations are relevant only in (ambiguously) interpretable texts, the «expectancy» (non-) violation element is relevant universally. It asks not *what does it mean?* (or *what is the goal or hidden meaning etc. of the text?*), but *how does it work on the recipient?* (or *does it work at all?*). This liberates the recipients, allowing them to focus on how the (artistic, aesthetic, emotional, sensual...) *impact itself* is being exercised, i.e. *how directly* the art may work. It is the deliberate intention of the author that rids his creation of any such superfluous hints — and leaves it «only» with more or less acceptable, aesthetically absorbable, effect-producing stimuli.

That is why the «Peircean» understanding of meaning cannot aspire to have an absolute validity for *all communication* — the maximum Peirce may have achieved is

to correctly distinguish and classify signs in meaningful texts alone. This means in such texts that are not (unlike arithmetic) universally equal, and therefore prompting the creation of only «pockets» of interpretative consensuses. So unlike the interpretative ambiguity that creates only partial consensuses (while it is up to the backers of each such interpretation to defend one in particular), abstract art offers «only» (undefendable, because apparently unrelated) stimuli that deliberately skip cerebral interpretative centres — in order to «speak» directly to others. This way, abstract art is not only universal (and universally understandable because not requiring any consensual understanding), but also constitutes an ideal «laboratory» — one fully suited for testing many of the effects that the aesthetic exerts on the brain.

References

BARTHES, R. (1957): *Mythologies*. Paris: Seuil. BARTHES, R. (1968): *La Mort de l' Auteur*.

Link: https://monoskop.org/images/3/38/Barthes_Roland_1968_1984_La_mort_de_l_auteur.pdf

BURGOON, J. K. (1978): *A communication model of personal space violation: Explication and an initial test*. Human communication research, Vol. 4, No. 2.

BURGOON, J. K., JONES, S. B. (1976): *Toward a theory of personal space expectations and their violations*. Human communication research, Vol. 2, No. 2.

CALDAROLA, E. H. (2015): *Ernst H. Gombrich on Abstract Painting*. Aisthesis: Rivista on-line del Seminario Permanente di Estetica. Anno VIII, Numero 2.

Link: https://www.researchgate.net/publication/307811032_Ernst_H_Gombrich_on_Abstract_Painting

GARVIN, P. L., rev. (1954): *Prolegomena to a Theory of Language by Louis Hjelmslev; Francis J. Whitfield*. Language, Vol. 30, No. 1, pp. 69 — 96.

GOMBRICH, E. (1960): *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton: Princeton University Press.

GOMBRICH, E. (1979): *The Sense of Order. a Study in the Psychology of Decorative Art*. Oxford: Phaidon.

GOMBRICH, E. (1982): *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford: Phaidon.

GRICE, H. P. (1989): *Studies in the way of words*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. GRICE, H. P. (1991): *The conception of value*. Oxford: Clarendon Press.

GRICE, H. P. (1975): *Presupposition and conversational implicature*. In: Cole, P. (ed.), *Radical pragmatics*, New York, Ac. Press, pp. 183 – 198.

HALLIDAY, M. A. K. (1978): *Language as social semiotic: the social interpretation of language and meaning*. Edward Arnold.

HALLIDAY, M. A. K., HASAN, R. (1991): *Language, context and text: aspects of language in a socio- semiotic perspective*. New York: Oxford University Press.

HEGEL, G. W. F. (1997): *On Art, Religion and the History of Philosophy: Introductory Lectures*. Indianapolis: Hackett Publishing.

HJELMSLEV, L. (1928): *Principes de grammaire générale*. Copenhagen: Bianco Lunos Bogtrykkeri.

HJELMSLEV, L. (1963): *Prolegomena to a Theory of Language*, Madison: University of Wisconsin Press.

KRÁTKÝ, O. (2018): *Perception, Length of its Duration, Evaluation: Various Authors, Related Observations*. *Aesthetica Universalis*, Vol. 2 (2), pp. 71 – 97.

LEVI-STRAUSS, C. (1977): *Structural anthropology*. London: Allen Lane.

PEIRCE, C. S. (1931 – 1958). *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Eds. C. Hartshorne, P. Weiss (Vols. 1 – 6) and A. Burks (Vols. 7 – 8). Cambridge: Harvard University Press.

PEIRCE, C. S. (1982 –). *The Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition*. Eds. M. Fisch, C. Kloesel, E. Moore, N. Houser et al. Bloomington: Indiana University Press.

PEIRCE, C. S. (1998): *Charles S. Peirce: The Essential Writings*. Amherst: Prometheus Books.

ŠVANTNER, M. (2014): *On One Storm in a Teacup: Ch. S. Peirce, U. Eco and Semiotic Metaphysics of Objects*. *Filozofia* 69, No 1, p. 63 – 76.

WÖLLFLIN, H. (1932): *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Later Art*. New York: Dover Publications.

WÖLLFLIN, H. (1948): *Classic Art. An Introduction to the Italian Renaissance*. Basel: Benno Schwabe & Co.

ZEKI, S. (1998): *Art and the Brain*. In: *Dædalus*, Vol. 127, No. 2, pp. 71 – 103.

ZEKI, S. (1999): *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford: Oxford University Press. ZEMAN, J. (1982): *Peirce on abstraction. The Monist*, Volume 65, Issue 2, pp. 211 – 229.

Link: <https://academic.oup.com/monist/article-abstract/65/2/211/1135563?redirectedFrom=fulltext>

ИСТОРИЯ / HISTORY

СТЕПАН ВАНЕЯН

ОБРАЗЫ И МИРЫ. ЕВРОПЕЙСКОЕ ОКНО В МИРОВУЮ НАУКУ ОБ ОБРАЗАХ И ПРОБЛЕМЫ ЕЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ

От редакции

Настоящей публикацией мы открываем в рамках начатой нами в этом номере герменевтической тематики серию статей в историческом разделе нашего журнала, которая посвящена проблеме понимания источниковедческой базы всего сложного комплекса исследований феноменов эстетического поля. Статья одного из видных отечественных искусствоведов и члена редакционной коллегии АУ С.С.Ванеяна посвящена анализу издания, представляющего источники для одновременно нескольких серьезных сегментов этого поля. Именно поэтому мы считаем уместным ее серьезный и, в том числе, критический в самом непосредственном значении этого слова разбор этого издания. Книга, о которой идет речь, рассчитана ее издателями на широкий круг читателей в образовательном, исследовательском и экспертном сообществе, поэтому критическое отношение к добросовестности исполнения работы по достижению поставленных целей в этом случае является особенно важным. Журнал в этом аспекте полностью солидаризируется с мотивацией автора настоящего анализа, предоставляя ему также свободу для высказывания своего личного профессионального мнения по такому важному поводу. Вместе с тем мы отдаем себе отчет в исключительной сложности достижения консенсуса в герменевтических вопросах, поэтому выражаем готовность предоставить свои страницы в дальнейшем для выражения иных обоснованных точек зрения на обсуждаемое издание. Редакция, как и всегда, приветствует продуктивные теоретические дискуссии на своих страницах.

Прежде всего, мы хотели бы дать читателям всеобъемлющую формальную информацию об анализируемом издании.

Мир образов, образы мира: антология исследований визуальной культуры [Text] / Европейский университет в Санкт-Петербурге; ред., сост., авт. предисл. Н. Н. Мазур. — Москва; Санкт-Петербург: Новое издательство, 2018. — 543 с.: ил. — Библиогр. в подстрочных прим. — ISBN 978-5-98379-228-9

Содержание:

Мазур, Наталия. Исследования визуальной культуры: история и предыстория: предисловие
Nachleben метода Варбурга: раздел I
О Варбурге
Варбург, Аби. «Завтрак на траве» Мане: формообразующая роль низших античных божеств в эволюции современного чувства природы / А. Варбург
Винд о методе Аби Варбурга
Винд, Эдгар. Концепция науки о культуре (Kulturwissenschaft) Аби Варбурга и ее значение для эстетики
О Хекшере
Хекшер, Уильям. Генезис иконологии
О Гинзбурге
Гинзбург, Карло. Ножницы Варбурга
История образов: раздел II
О Заксле
Заксль, Фриц. Константы и вариации в значении образов
О Янсоне
Янсон, Хорст. Карикатура Тициана на Лаокоона и споры везалианцев с галенистами
О Гомбрихе
Гомбрих, Эрнст. Образность и искусство в эпоху романтизма
О Канторовиче
Канторович, Эрнст. Боги в мундирах
Стиль и визуальная культура: раздел III
О Панофском
Панофский, Эрвин. Стиль и медиум в кино
О Шпитцере
Шпитцер, Лео. Американская реклама как массовое искусство
Об Алперс

Алперс, Светлана. Картографический импульс в голландском искусстве
О Кларке
Кларк, Ти Джей. Вид с Собора Нотр-Дам
Тело как медиум: раздел IV
О Балтрушайтисе
Балтрушайтис, Юргис. Зоофизиогномика
О Сеттисе
Сеттис, Сальваторе. Образы размышления, сомнения и раскаяния в античном искусстве
О Брайсоне
Брайсон, Норман. Читаемое тело: Лебрен
О Чарди
Чарди, Роберто Паоло. Душа и тела: анатомия страстей, физиология экспрессий
Видение и визуализация: раздел V
О Смите
Смит, Бернард. Европейское видение и юг Тихого океана
О Баксандалле
Баксандалл, Майкл. Картины и идеи: «Дама за чаепитием» Шардена
О Гоффен
Гоффен, Рона. Сексуальность, пространство и социальная история в «Венере Урбинской» Тициана
О Кемпе
Кемп, Мартин. Храмы тела и храмы космоса: видение и визуализация в эпоху научных революций Везалия и Коперника
Образы истории: раздел VI
О Винде
Винд, Эдгар. Революция в исторической живописи
О Хаскелле
Хаскелл, Фрэнсис. Проблемы интерпретации
Глаз это орган разума: раздел VII
О Стайнберге
Стайнберг, Лео. Глаз это орган разума
О Рингбоме
Рингбом, Сикстен. Искусство в «эпоху великой духовности». Оккультные элементы в ранней теории абстрактной живописи
О Фридберге
Фридберг, Дэвид. Движение, эмоция и эмпатия в эстетическом переживании
Дискуссии о методе: раздел VIII

Об Эйнштейне
Эйнштейн, Карл. Методологические афоризмы
Эйнштейн, Карл. Заметки о кубизме / К. Эйнштейн
О Митчелле
Митчелл, Уильям. Что такое визуальная культура?
О Мокси
Мокси, Кит. Ностальгия по реальности. Непростые отношения
между историей искусства и визуальными исследованиями
О Бельтинге
Бельтинг, Ханс. К антропологии образа

Персоналии:

Мазур, Наталия Николаевна — редактор, составитель, автор предисловия, искусствовед, профессор Европейского университета в Санкт-Петербурге
Варбург, Аби / Warburg, Aby (1866 — 1929) — немецкий искусствовед, культуролог
Хекшер, Уильям / Heckscher, William (1904 — 1999) — немецкий искусствовед
Гинзбург, Карло / Ginzburg, Carlo (1939 -) — итальянский историк
Заксль, Фриц / Saxl, Fritz (1890 — 1948) — немецкий искусствовед
Гомбрих, Эрнст / Gombrich, Ernst Hans (1909 — 2001) — австрийский и английский искусствовед
Янсон, Хорст / Janson, H. W. (1913 — 1982) — немецкий искусствовед
Канторович, Эрнст Хартовиг / Kantorowicz, Ernst (1895 — 1963) — немецкий и американский историк
Панофский, Эрвин — Panofsky, Erwin (1892 — 1968) — немецкий и американский искусствовед
Шпитцер, Лео / Spitzer, Leo (1887 — 1960) — австрийский филолог
Алперс, Светлана / Alpers, Svetlana (1936 -) — американский искусствовед
Кларк, Ти Джей / Clark, Timothy (1943 -) — американский искусствовед
Балтрушайтис, Юргис / Baltrusaitis, Jurgis (1903 — 1988) — литовский поэт искусствовед
Сеттис, Сальваторе / Settis, Salvatore (1941 -) — итальянский археолог и искусствовед
Брайсон, Норман / Bryson, Norman (1949 -) — английский и американский искусствовед
Чарди, Роберто Паоло / Ciardi, Roberto Paolo (1938 -) — итальянский

искусствовед

Смит, Бернард / Smith, Bernard (1916 — 2011) — австралийский искусствовед

Баксандалл, Майкл / Baxandall, Michael (1933 — 2008) — английский искусствовед

Гоффен, Рона / Goffen, Rona (1944 — 2004) — американский искусствовед

Кемп, Мартин / Kemp, Martin (1942 -) — английский искусствовед

Винд, Эдгар / Wind, Edgar (1900 — 1971) — немецкий и английский искусствовед

Хаскелл, Фрэнсис / Haskell, Francis (1928 — 2000) — английский искусствовед

Штейнберг, Лео / Steinberg, Leo (1920 — 2011) — американский искусствовед

Рингбом, Сикстен / Ringbom, Sixten (1935 — 1992) — финский искусствовед

Фридберг, Дэвид / Freedberg, David (1948 -) — американский искусствовед

Эйнштейн, Карл / Einstein, Carl (1885 — 1940) — немецкий писатель, теоретик искусства, художественный критик

Митчелл, Уильям Джон Томас / Mitchell, William John Thomas (1942 -) — американский искусствовед

Мокси, Кит / Moxey, Keith (1943 -) — американский искусствовед

Бельтинг, Ханс / Belting, Hans (1935 -) — немецкий историк искусства и культуры.

Сергей Дзикович,
главный редактор АУ

— — —

Слово перевернуто вверх ногами. Из него
высыпалось содержимое. Вернее, содержимого
не оказалось.

Сергей Довлатов. Заповедник

И когда мы говорим о субстанции, мы рассуждаем
как дети, которые, когда их спрашивают о чем-либо,
им совершенно незнакомом, сейчас же дают
удовлетворительный ответ, что это есть «что-то».

*Джон Локк. Из письма к Э. Стиллингфилту, епископу
Вустерскому (пер. И. С. Нарского)*

Если я воспользуюсь словом «реальность», он снова
сведет все к моим мыслям, а потом спросит, где они
находятся...

Виктор Пелевин. Чапаев и Пустота

Антология?

Предлагаемые ниже заметки совершенно не претендуют на строгую и окончательную объективность, которой просто быть не может. В них достаточно, наоборот, строгой, но субъективности, способной стать исходным импульсом для обсуждения и некоторого конкретного издания, и всякого рода общих проблем, выявляемых лишь

внутри ситуации, где обмен мнениями, без навязывания их собеседнику, только и создает повод и только повод — для хоть какого-то прогресса (да и просто движения) в сфере искусствоведческой дисциплины — что бы под таковой ни подразумевалось. Автор заметок даже чувствует свою личную ответственность за все случившееся и еще имеющее приключиться...

Речь идет о вышедшей примерно год назад антологии «Мир образов. Образы мира». Мы предлагаем взглянуть на это издание как на некоторый симптом общегуманитарного свойства, за которым скрываются проблемы, в первую очередь, методологически-теоретического рода (отсутствие достаточно точной картины исторического функционирования искусствознания, свободной от поверхностного и приблизительного взгляда на реальные качества и проблемы этой науки). Из дальнейших заметок будет видно, что существует соблазн не просто приблизительных и упрощенных «истин», но и самого способа их подачи, когда за мнимой доступностью таится опасность деградации некоторого научного дискурса, и так не избалованного слишком пристальным вниманием в нашей стране в настоящее время.

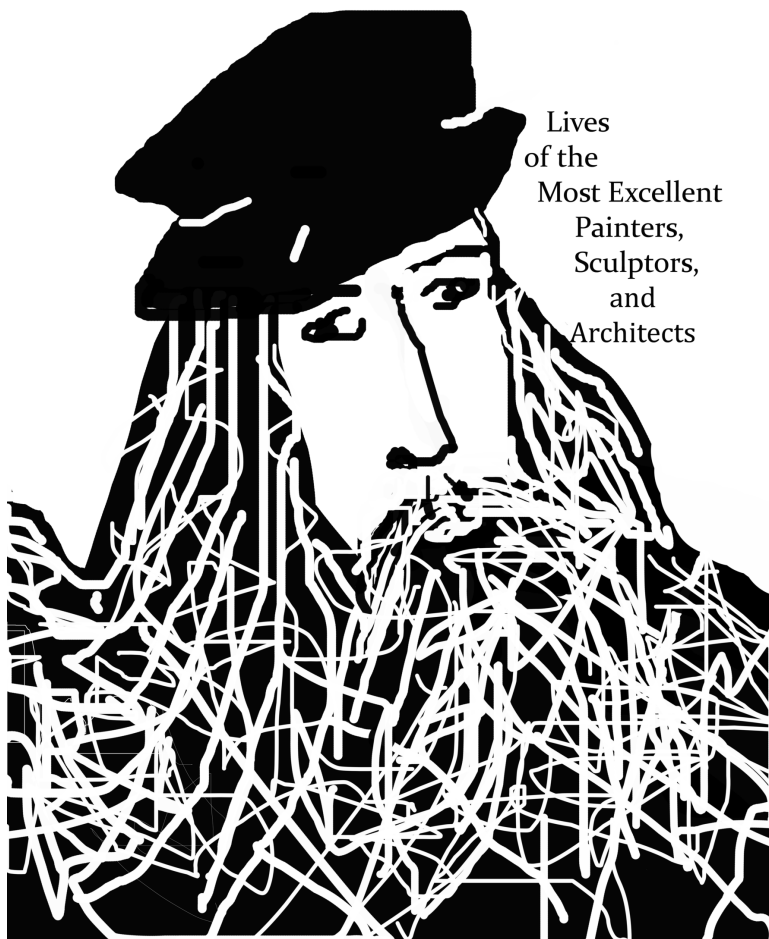
Вторая проблема, как нам кажется, состоит в качестве и ресурса переводческой деятельности, не всегда имеющей надежный концептуальный тыл и вынужденной импровизировать там, где можно опереться на опыт иных традиций (философии, прежде всего, в разных своих концепциях). В разбираемом нами конкретном случае интерпретационно-теоретическая проблема состоит в том, что популяризация некоторой новой парадигмы («наука об образах») обособливается искаженной картиной парадигмы прежней («наука об искусстве»).

Мы опишем сначала общее впечатление от издания, посмотрим затем на самые основополагающие и порой подспудные свойства той эпистемологической концепции, которая лежит в основании сборника (если, конечно, он ос-

нован на единой концепции) и, наконец, остановимся на некоторых качествах собственно перевода одного отдельно взятого текста английского историка искусства Майкла Бэксандалла. Сделанные нами наблюдения мы постараемся подкрепить и верифицировать, обратившись к интерпретации редактором-переводчиком одной из концепций Эрвина Пановского.

Первое впечатление от издания — фундаментальность, странным, но симптоматичным образом сочетающаяся с импозантностью и даже легкой гламурностью, обеспеченной, безусловно, великолепным дизайном, изысканность которого соперничает лишь с его почти академической строгостью (многого стоят, например, несколько видов примечаний-сносок, выполненных вдобавок (и неожиданно!) еще и разным цветом). Мелованная бумага, нестандартный «альбомный» формат, тяжесть и толщина увесистого и весомого тома с обложкой-гравюрой на металле.

Его трудно представить в рюкзаке студента-искусствоведа (книга оттягивает и карман), но легко — в руках профессора истории (и теории) искусства. Небольшие по размерам (но не по обилию!) качественные иллюстрации, специально подобранные к данному изданию, вносят добавочный эффект богатства и серьезности (намерений и, вероятно, средств). Макет страниц и разворотов, с точки зрения их визуального наполнения, немного напоминает характерные визуальные энциклопедии, где почти нет необходимости всматриваться, тем более — вчитываться в текст, поскольку можно ограничиться наглядный материалом (не хватает для полноты картины только стрелочек и диаграмм). Это создает довольно интригующий и даже стимулирующий эффект: собранные под одной обложкой авторы ждут тебя в качестве и зрителя-листателя, и зрителя-читателя, а картинки — и полезный гарнир, и необходимый материал (в том и другом случае — пища для ума и взора, почти одновременно).



Lives
of the
Most Excellent
Painters,
Sculptors,
and
Architects

Сергей Дзикович. «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» Джорджо Вазари. Из серии «Тексты»

Безусловное достоинство — несомненно продуманная и последовательно реализованная структура сборника, воспроизведенная с тщательностью в Предисловии. Разделов — восемь. Первый — «После-жизнь метода» Аби Варбурга (тексты, соответственно, Аби Варбурга, Эдгара Винда, Уильяма Хекшера, Карло Гинзбурга). Второй — «История образов» (Фриц Заксль, Хорст Янсон, Эрнст Гомбрих, Эрнст Канторович). Третий — «Стиль и визуальная культура» (Эрвин Панофский, Лео Шпитцер, Светлана Алперс, Ти Джей Кларк). Четвертый — «Тело как медиум» (Юргис Балтрушайтис, Сальваторе Сеттис, Билл Брайсон, Роберто Паоло Чарди). Пятый — «Видение и визуализация» (Бернард Смит, Майкл Бэксандалл, Рона Гоффен, Мартин Кемп). Шестой — «Образы истории» (Эдгар Винд, Фрэнсис Хаскелл). Седьмой — «Глаз — это орган разума» (Лео Стайнберг, Сикстен Рингбом, Дэвид Фридберг). И, наконец, восьмой — «Дискуссии о методе» (Карл Эйнштейн, Уильям Митчелл, Кит Мокси, Ханс Бельтинг). Остроумие сочетания персоналий сборника и его рубрикация не оставляет сомнений в глубокомыслии собственно замысла антологии и предваряющих проект размышлений. Книга — как отчет о скрупулезной и серьезной работе, касающейся как непосредственно концептуального порядка (это авторский сборник, и составляющие его тексты собраны и подобраны согласно определенной модели, причем самой науки об образах), так и опосредованного, но бесконечно важного — порядка филологического (это сборник переводов, и переведенные тексты подверглись сознательной трансформации при переходе с одного языка на другой). И, помимо того, этот сборник — собрание авторов-переводчиков под чутким руководством автора-составителя. Необходимо ясно представлять всю трудоемкость подобных организационно-педагогических моментов и усилий.

Перед нами материалы учебного семинара с весьма универсальными притязаниями: наука об образах явлена в виде

систематических трудов, в первую очередь словесного свойства. Это и явный парадокс, и сама тайная суть того проекта, что именуется «наукой об образах» (а на самом деле — любой эпистемологической претензии, адресованной «очевидному», «наглядному», «зримо представляемому» во всех его вариациях...). Антология имеет подчеркнуто авторский характер: это — образ науки об образах, картинки с выставки достижений научного хозяйства — и вовсе не местного, народно-отечественного, а вполне интеллектуально-европейского и даже конкретно — континентального происхождения. Безусловно, перед нами — плод немалой эрудиции автора-составителя, легко обеспечивающего свои тексты, например, ссылками на четырех языках. Кругозор — почти безграничный, язык — блестящий, мысль — подвижна и необременительна. Это уникальный и, кажется, почти идеальный образец научности на отечественной гуманитарной почве, весьма неотзывчивой в целом, надо признаться, на всякого рода искусствovedческие и обще-визуальные посылы...

Введение?

Но за этими феноменально завидными достоинствами, как водится, таятся и весьма типичные проблемы, которые, увы, почти всегда — продолжение всех самых лучших качеств. Мы попробуем остановиться на них ради поддержания разговора на тему научности и образности, то есть — ради некоторого образа науки об образе... Прежде всего, сборник не представляет *visual studies* как дисциплину, но скорее — как некоторую «тенденцию», как подспудное «течение» мысли (так и хочется сказать «западной мысли» в духе советских реферативных сборников). Хотя *Bildwissenschaft* — это все же именно дисциплина, со своим понятийным аппаратом, школами, институциями, историей и перспективой. И она не совпадает с искусствознанием, но даже сосуществует и почти не конкурирует с ним. То есть

имеется не тенденция, а традиция — весьма уже сложившаяся и накопившая очень полезную рефлексию. Но она сложилась — и в этом заключена проблема! — не здесь и не сейчас, от чего и происходит ощущение просто некоторого импортного продукта, а вернее — продукта импортозамещающего.

Что же с этими текстами во всем их разнородном разнообразии делать? Складывается впечатление совершенно замкнутого в себе издательски-литературного продукта-проекта, предназначенного в первую очередь для коммерческой реализации. Да, для русскоязычного гуманитарно-ориентированного пользователя хорошо иметь под рукой переводы, с одной стороны, текущих шедевров немецкой премудрости в их англоязычной сервировке (но где Хорст Бредекамп, Мартин Варнке и т.д.?), а с другой — злободневных деликатесов французской интеллектуальной кухни (где Жорж Диди-Юберман и т.п.?). При том что существует и общая проблема всякого перевода и его адресации: если для не знающих языки, то тогда, по определению, и не нуждающихся в таких текстах (трудно представить начало просвещения с помощью такого рода антологий); а если для «интеллектуалов», вернее — для «специалистов», то тогда, спрашивается, — а им-то зачем это, если они обязаны знакомиться с подобного рода продукцией в оригинале? Иначе говоря, переводам не хватает научной репрезентативности: хотелось бы гораздо большей терминологически-концептуальной рефлексии.

Но это, стоит подчеркнуть со всей настойчивостью, есть общая судьба всякого рода специальной литературы, не дотягивающей еще до философии, но уже преодолевшей уровни «научпопа» или «художки»: не-фиктивность настоящего нон-фикшна все еще требует аргументации. Это — литература, которую уже нельзя представить как «знакомящую с последними достижениями науки», но которую невозможно выпустить на рынок (и в свет) как есть — в силу своей безусловной злободневности и узко целенаправ-

ленной адресации. Кто читатель? Ответ на этот вопрос, как мы чуть позднее убедимся, определяет саму стратегию перевода и отношения к оригиналу — как на языковом, так и на собственно концептуальном уровне.

Кроме того, важная претензия — отсутствие контекста и истории (конечно же, следовало бы — для начала не оживления, а пробуждения или просто рождения местных «визуальных исследований» — перевести некоторые готовые, например, немецкие антологии-сборники, т.к. данный научный тренд — опять же немецкого происхождения, ведь даже соответствующий периодический орган выглядит по-немецки, так что перед нами отчасти — особый Oktoberfest). Получается, что до нас долетает некоторое почти что эхо, почти что стихший отзвук далеких событий в мире чистого и бескомпромиссного знания, сперва зародившегося в кабинетах и лекционных аудиториях Фрайбурга, Берлина, Мюнхена и Вены (да-да, конечно, и Гамбурга!), затем нашедшего прибежище в галереях и институтах Лондона, чтобы окончательно утвердиться и окрепнуть в кампусе Принстона (вернее — его пригорода). Как и зачем эта волна докатилась до берегов Невы? И что делать со всем этим богатством, например, на Воробьевых горах и склонах у Москвы-реки?

Самые принципиальные вопросы возникают, в первую очередь, касательно предложенного генезиса науки об образах из варбургского варианта иконологии: классический сюжет о перипетиях и вариациях на тему иконологии не совсем то же самое, что история Bildwissenschaft или просто — история и теория визуальности. Тем более, что «гамбургская школа» — это совсем не вся иконология. Возникает впечатление, что довольно-таки универсальная эпистемологическая парадигма, так сказать, генетически (т.е. в истории своего происхождения) подстроена под нужды истории искусства (отчасти — искусствознания). Желание просветить искусствоведов — слишком, увы очевидно

(может быть, поэтому так много картинок: приманка доброго и проверенного «альбома по искусству», а по существу, — очень толстого иллюстрированного журнала, надо сказать, работает почти безупречно). Поэтому инструкция по пользованию антологией (этап приятного перелистывания, предполагается, уже пройден) может выглядеть следующим образом: прочитать сначала тексты редактора-составителя, а затем составить — где-то на стороне — некоторое представление о том, что такое — на самом деле — изобразительное искусство (и, заодно, что такое история искусства), что такое — визуальность (и, заодно, что такое история зрения), что такое — формальный метод (и, заодно, что такое история неокантианской эстетики), что такое — иконология (и, заодно, что такое история культуры и религиоведение) и, наконец, что такое, строго говоря, наша потребность не просто пользоваться искусством для удовольствия и удовлетворения самых, несомненно, высоких или непосредственных потребностей, но и извлекать из него (искусства) всякого рода информацию (как полезную, так и просто интересную), и даже применять его как средство (медиум!) и открытия мира (ов), и его (их) сотворения (не говоря уже об интерпретации).

Тем не менее, после всех этих, строго говоря, даже не замечаний, а скорее — заметок, нечто более принципиальное и более детализированное — как указание на недостатки и пожелания. Не хватает, безусловно, окончательной выдержанности научного формата: нет ни именного и предметного указателей, ни библиографии (рекомендуемой литературы для последующего чтения, присовокупленной, лучше всего, к каждому разделу и не в форме библиографических ссылок на полях уж точно). На обороте текста Ханса Бельтинга — уже выходные данные издания! Это — почти шокирует... Отсутствует, что самое серьезное, — отечественный контекст на заданную тему. Все-таки, к счастью, у нас здесь, знаете ли, не совсем пустыня:

про «образ» тут что-то слышали, приводимые авторы — хрестоматийные (и в хорошем смысле слова тоже: из них-то и составляются любые антологии), русскоязычные тексты и иные переводы — худо-бедно представлены. В данном случае нами руководит вовсе не какой-то регионализм-патриотизм, а простой научный педантизм-ригоризм (кроме того, на фоне, надо признаться, некоторых отечественных опытов на тему визуальности, если их хотя бы просто помянуть, данный сборник заиграл бы уже совсем невиданными красками и негаданными оттенками). Строго говоря, бесконечно важен и собственно философский контекст, которого в русскоязычном изводе, к счастью, предостаточно (и упоминания конечно же обязательного Вальтера Беньямина — маловато). Не менее существенен и контекст, так сказать, междисциплинарный, где простое напоминание о той же имагологии, столь безусловно покорившей умы и сердца совсем не чуждых теории историков, — вещь совсем обязательная и очевидная (еще раз — хотя бы на уровне библиографических обзоров-ссылок). Мы уж не говорим про медиалогию или гештальт-теорию, в англо-язычном мире блистательно и навеки представленную Рудольфом Арнхеймом и почти всеми выходцами из венской традиции. Да и, кстати, социология искусства, и именно марксистская, возникла не только с Oktober'a.

Кому-то может показаться несколько преувеличенным (и даже столь же немного обидным) общий просветительски-первооткрывательский тон (происхождение сборника из учебного семинара — все-таки чувствуется). Кто-то захотел бы даже и более точных формулировок в сопроводительных текстах, чьи изящно-веские интонации с добавлением легкой иронии и всегда безупречных в своем юморе финальных выводов-виньеток (мы имеем в виду сопроводительные тексты) порой соседствуют с небрежной многозначительностью, характерной для справочно-популярных пособий. Особенно много вопросов вызывают «универса-

листские» формулировки все той же вступительной статьи, где совсем не представлена или крайне искажена собственно искусствоведческая концептуальная «картография», о чем мы скажем ниже.

Начнем с вступительного текста, озаглавленного «Исследования визуальной культуры: история и предыстория». В первом абзаце мы находим, что *во второй половине XX века* «критики заговорили о конце искусства, искусствоведы о конце истории искусства» (6, здесь и далее в скобках мы указываем страницы указанного во вводной статье и анализируемого здесь издания. — С.В.). Со вторыми — все более или менее похоже, хотя именно в это время «говорят» (спрашивается, впрочем, — кто?) в ситуации «после конца», ведь о «конце искусства» заговорили еще веком раньше (Ханса Бельтинга родил Артур Данто, Артура Данто родил Георг Вильгельм Фридрих Гегель...) «Традиционными задачами» искусства уже давно не были «подражание природе и визуализация мира идей». Проблема в том, позволим себе это напомнить, что история искусства как часть искусствознания уже в первой половине XX века или даже на рубеже предыдущего и этого века почти что синхронизировалась с авангардом (в лице той же критики как опять же части искусствознания это произошло совсем уже очевидно). Ссылка на фотографию и промышленность в следующем абзаце — опаздывает тоже на целое столетие. Положение, что «искусствоведы и историки стиля /.../ долгое время сторонились массового искусства повседневности» (6) — тоже не работает: история искусства в новом своем изводе стала таковой как раз благодаря обратному процессу, начавшемуся еще в XIX в. теоретическими усилиями Готфрида Земпера, Алоиза Ригля, Уильяма Морриса и т. д.

Это наше наблюдение легко можно обобщить, конкретизировав: вышеописанные характеристики можно понять, если речь идет только о традиционной и к середине XX века уже устаревающей истории искусства, хотя следует пря-

мо сказать, что этот расклад весьма типичен для всякой науки или хотя бы наукоподобного дискурса: есть нечто передовое и нечто архаизирующее. Для искусствознания, особенно в лице истории искусства, уже к концу XIX века речь шла именно о борьбе с позитивистски-редукционистскими тенденциями (Алоиз Ригль против Готфрида Земпера), и сама эта борьба осуществлялась в виде всякого рода радикальных поисков обновлённой методологии. Этот расклад хорошо заметен в случае сравнения Кеннета Кларка и Джона Бергера. Последний, как выясняется, «подрывал основы идеалистической эстетики, верным рыцарем которой был сэра Кеннет Кларк...». Кларк характерен и замечателен именно тем, что довольно рано и весьма убедительно пользовался и психоанализом, и той же иконологией, будучи при этом — музейным работником, сочетавшим свой «идеализм» со стилистикой и поэтикой английского эссеизма (вспомним Джона Рескина, Уолтера Патера, Вернон Ли, Клайва Бэлла, Рождера Фрая и Герберта Рида). В вину ему, быть может, можно поставить подчеркнутую разницу между «серьезными» (=учеными) штудиями и популярной литературой (тем более — в виде радио- и телепередач, и не на тему истории искусства вовсе). В то время как для Бергера последний формат на тот момент — единственный способ высказаться в пользу социальной истории искусства. (Кстати, рыцарское достоинство Кларк получил только после «Цивилизации...»!).

Автор вступления и сама невольно подпадает под скромное (очень-очень скромное!) обаяние почти что вульгарного социологизма, признавая «значительные политические изменения /.../ решающим толчком к методологическому обновлению...» (8). Слишком общая фраза и странное представление о методологии, нуждающейся во внешнем толчке (при всем уважении к Марселю Дюшану, неверно думать, что явления в одной сфере возникают потому, что в ней (этой сфере) вдруг оказались «выставлены», а точнее — «вставле-

ны» — методологические ready made из сферы иной...) Более того: парадигмой признается (по умолчанию) конкретная ситуация с американским искусствознанием 1980-90-х годов без всякого европейского контекста и без собственно теоретического и собственно американского контекста уже 1960-х-70-х годов (от Нельсона Гудмана к Ричарду Рорти с очень уместной ретроспекцией к аналитической традиции в англо-саксонском философствовании: где, спрашивается, Ричард Воллхейм, где Джордж Кублер хотя бы?) Но самое существенное — отсутствие как раз контекста критики и теории современного искусства: дискуссии выглядят как борьба за новый академизм (социологам-марксистам как будто тоже захотелось быть представленными в академической науке — и им, как честно указывает автор, это удалось довольно легко).

Некоторые формулировки — просто вызывающе приблизительны (например, тезис, будто «Митчелл настаивал на текстуальной природе изображения» (8) прямо не соответствует действительности, которая в случае Митчелла и не только его — бесконечно дифференцирована и конкретна). Очень важная проблема, не решенная и просто не упомянутая в антологии, носящей название «Мир образов... — именно проблема образности во всем разнообразии своего содержания, где, конечно же, самая важная и фундаментальная дизъюнкция касается образов ментальных и перцептивных. Именно поэтому, как было сказано, мы не видим в тексте даже упоминания феноменологии, Людвига Витгенштейна, гештальт-теории и т. д. — этого стандартного уже к середине XX века набора парадигм и теорий, вполне востребованных тогдашне актуальной наукой об искусстве.

Совсем неубедительно выглядит, в том числе и по этой причине, противопоставление «традиционалистов-эмпириков и любителей теоретических новаций» (8). Не совсем, как нам кажется, четко автор предисловия и всей антоло-

гии представляет структуру всякой науки, где обязательно сосуществуют и «стабилизированные», и, наоборот, более подвижные — именно теоретические — позиции. Более того, совсем непонятно противопоставление эмпиризма и теории (со снисходительным упоминанием «любителей» последней). Тональность этих фраз — вызывающая именно в своей «веской» непродуманности и одновременно легковесности! И говоря о новаторах, трудно принять тезис, что предметом именно визуальных исследований должны быть «различные режимы, или модусы, визуального восприятия и репрезентации» (9). Позволим себе напомнить, что это — точное воспроизведение программы формального метода еще Генриха Вельфлина (история искусства как история зрения). Причем именно в этом пункте он, точно, был к 1915 году (появление «Основных понятий истории искусства...») далеко не новатор. Точно так же не работает и положение, что «единственная общепризнанная характеристика нового направления» — междисциплинарность. Именно эта подвижность границ дисциплины с самого начала как раз отличает и искусствознание от многих иных гуманитарных сестер с несравненно большим историческим стажем (то же литературоведение). Это и ей ставилось и ставится даже в вину. И начав с методологического новаторства второй половины века (пусть и в отдельно взятой стране), читатель Предисловия вслед за автором неожиданно — дабы разобраться в спутанной картине противоречивых итогов этого же века — возвращается к началу, где выбирается только одна линия, связанная с Варбургом. И без всяких особых объяснений отвергается Ригль и вся та традиция, что с ним связывается и что имеет не менее интернациональные параметры, чем «гамбургская школа» (11).

Задача сделать Варбурга единым и единственным основанием визуальных исследований заставляет прибегать к несколько несдержанной и преувеличенной риторике:

«широчайший спектр методологических интересов Варбурга, превосходящий самые дерзкие призывы к расширению дисциплинарных границ... в конце XX века» (12). Подобный масштаб размахисто-пафосных характеристик не оставляет места для какой-либо конкретики и, более того, провоцирует появление вовсе необязательных и просто вредных общих мест: «...ее [визуальной культуры] исследование было для него не самоцелью, а способом для [sic!] решения более масштабных задач, связанных с психикой и историческим самосознанием человека» (12). Эти почти ничего не значащие и не относящиеся к делу обороты повторяются буквально через абзац, когда речь заходит об «основополагающих принципах» варбургинской традиции. Мы вновь наталкиваемся на уже знакомую формулировку в виде утверждения, что «интерпретация образов/изображений — не самоцель, а инструмент для решения более общих вопросов, которые связаны не только с культурой, но и с психикой человека, поскольку потребность в создании образов/изображений имеет как социальную, так и биологическую природу» (12). Строго говоря, все — и самоцель, и может быть использовано для чего-либо еще: каков смысл этого противопоставления? Тем более — в такой последовательности (от культуры — к психике). Далее, вопросы требуют скорее ответа, а не решения, ведь они — не проблемы. Если же речь идет о последних, то лучше говорить, что художественное творение (феномен и т.д.) могут быть инструментом (средством), а точнее — поводом, условием или стимулом — для проблематизации той же культуры (и даже — диагностирования). Противопоставлять ей, например, психику, тоже, по крайней мере, странно. И уже совсем непонятно, почему эта психика соотносена с биологической природой, причем — природой некоторой «потребности в создании» (т.е., получается, природа потребности?) Выходит, психика имеет биологическую природу? И кто сказал, что художественная практи-

ка (в том числе и визуальная) связана с потребностью в создании?

В ожидании ответов — пройдемся еще немного по тексту Вступления в сопровождении некоторых комментариев: Если уж ставить «гамбургскую школу» во главу генеалогического угла, то невозможно обойтись без 1940-50-х годов (а не перескакивать сразу в 1960-е, как это происходит на с. 13). Хотя этот ход вполне понятен (самое интересное и самое марксистское появляется, возвращается именно тогда), но история, например, рецепции немецко-эмигрантской искусствоведческой (и не только) премудрости (и это время — как военное и сильно послевоенное) — вопрос не столько даже важный, сколько показательный. Тогда станет чуть более ясным то обстоятельство, что 1960-е годы — это не столько появление каких-то радикальных парадигм, не революционная смена одних на другие, но конкуренция между парадигмами просто разными: и то, что было раньше — не просто традиционализм и академизм, а нечто, переставшее работать и удовлетворять. Фактически это самое нечто — тот же модернизм, но не в искусстве, а в науке, а неудовлетворенность — как раз мифом авангарда, т.е. уверенности в возможности поступательного обновления чего-либо по схеме вытеснения старого, например, новым. Теперь (начиная с 1960-х) формальный метод не заменяется иконологией или структурализмом, феноменология уже не вытесняет психологизм, семиотика уже не борется с идеологией, историзм не гибнет под напором презентизма, а социология перестает верить в классовое сознание.

И самое главное — перестает работать одна удивительно живучая эпистемологическая схема, увы, активно и губительным образом задействованная в разбираемом тексте: метод, видите ли, вырабатывается «под заказ» со стороны материала (для его обработки и «понимания»), теория — это обобщение (для фиксации «результатов»), научные дисциплины — соответствуют своим «предметам» (вещи в мире и,

соответственно, дисциплины внутри научного знания устроены «иерархически», и одна наука, сделав свое дело на своем уровне, передает эстафету своей старшей «сестре», которая может на самом деле по возрасту быть и моложе, но на данный момент «развития науки» — просто главнее). Все эти схемы, увы, уже давно устарели! В этой связи существенным укором тексту Предисловия может оказаться указание на отсутствие в нем упоминания столь важного для pictorial turn мощнейшего и крайне дифференцированного контекста, образованного благодаря linguistic turn, за которым стоят семиотика и совсем иная социология (Пьер Бурдьё, Толкотт Парсонс, Энтони Гидденс, Никлас Луман) и иной — даже марксизм (Франкфуртская школа).

Утверждение, будто «Nachleben» — «понятие, придуманное (sic!) самим Варбургом для описания возвращения/скрытого присутствия античного наследия...» (13), — неприемлемо по нескольким пунктам: во-первых, само слово — не «придуманно» Варбургом, а существует точно с XVII века, и Гете его активно использует, а братья Гримм — фиксируют; во-вторых, понятия все же не придумываются (в том-то и дело, что они не плоды воображения и не совсем метафоры — если речь вообще идет о понятиях), в-третьих, если речь идет об «описании... наследия», то принципиально важно представлять (и описывать) именно варбургинское новшество в этом вопросе: речь идет о почти мистическом (и точно магическом) присутствии именно образов-демонов, визуальность которых (и соответственно навязчивость через наглядность) — только усугубляет дело и упраздняет всякий разговор о легитимности этого явления, которое — совсем не наследие, а скорее бремя и точно проблема, требующая своего решения. Причем — весьма радикального (специфический дар Варбурга к терминологическому творчеству, способность к сотворению почти сюрреалистических вербальных композитов лишь отчасти спасала его от угроз со стороны магических «паразитов» культуры в лице языче-

ских по сути визуальных мотивов-сущностей). Поэтому-то и речи не может идти о «наследии» (это совсем-совсем традиционное представление уже в эпоху романтизма, если не романики) и не может идти — об описании: вопрос ставится скорее об «обладании» — например, разумом и об «овладении» — например, душой... И все сказанное — расхожие истины в истории варбургских изысканий и крайне досадно, что их приходится здесь воспроизводить при столь непродуктивных обстоятельствах.

Продолжение проблемы (и ее обсуждения) в описании второго раздела антологии, который посвящен «одному из самых простых и эффективных методов гамбургской школы». Из последующего текста следует, что этот «простой» метод — культур-антропологическое приложение истории вербально-визуальных мотивов («типов»), т.е. иконографические штудии в историческом контексте. Немного странно звучит характеристика метода как «простого и эффективного» (метод — не кулинарный рецепт и не моющее средство, он не нуждается в рекламе простоты своего применения и его «простота» — порой хуже воровства...) Здесь мы уже в третий раз сталкиваемся со словосочетанием «... не самоцель, а инструмент...» и с уже известной нам схемой, что, мол, есть частные, а есть и «общие феномены». К таковым, по сравнению с художественно-изобразительной практикой, относятся, как это ни покажется странным, например, «развитие анатомии», но главное то, что подразумеваемая последовательность от «реконструкции истории отдельного образа» (1) — к «исследованию целого культуры» (2), что пересекается другой логической связкой — от «выводов... в итоге» (3) — к «обогащению нашего понимания более общих феноменов» (4). Структура этой «эвристической» схемы выглядит даже не пресловутой корреляцией-осцилляцией эпистемологических позиций, а какой-то слегка заклинившей вибрацией привычных речевых (даже не мыслительных!) штампов. И, кажется, никуда

не деться от логической (к счастью — только логической) циркулярности: историческая реконструкция оказывается всего лишь «обогащением» уже имеющегося понимания. Хотя структурно (да и по смыслу) что может быть более емким, чем реконструкция — что бы она ни значила? Но ведь Варбург должен отличаться от культурно-исторических, а на самом деле, позитивистских трюизмов позапрошлого столетия!

Именно об этом напоминает и характеристика четвертого раздела антологии, где упоминается «главное расхождение между гамбургской школой и традиционной историей стиля» (14). Оказывается, историки стиля признают возможность (или необходимость?) проявления стиля на всех «уровнях визуальной культуры», но — по каким-то причинам — «ограничивают предмет искусствоведческого анализа визуальной составляющей культуры, отказываясь учитывать связи между формой и содержанием артефакта и игнорируя его социокультурный контекст» (14). Если комментировать этот пассаж предельно кратко — все наоборот! Проблема традиционной истории стиля (начиная чуть ли не с Плиния Старшего через Джорджо Вазари, Йоганна Винкельмана и того же Карла Шнаазе) заключается именно в слишком навязчивом подчеркивании зависимости от стиля всех прочих проявлений человеческой жизнедеятельности, которые и есть проявления стиля, при том что сам «стиль» — откровенно риторический термин. Ситуация, как известно, усугубилась влиянием Гегеля (берлинская школа со Шнаазе во главе), и именно обновленный неокантианством формализм того же Вельфлина (а за ним ведь стоит ни кто-нибудь, а Конрад Фидлер!) делает в последующим совсем невозможными на уровне мало-мальски ответственного словоупотребления ни «связь между стилем и средствами выражения...» (это и практически, и теоретически почти одно и то же!), ни «отражение» в стиле мировоззрения, ни выявление «осо-

бой роли» чего-либо в «складывании стиля... живописи», ни «влияние» перестройки (даже Парижа!) на живопись (уж тем более — импрессионизма!) При том что тексты внутри самой антологии — при всей проблемности их переводов (об этом ниже) — говорят сами за себя и, увы, против своей скороговорочной аннотации в Предисловии.

Главное в иконологии — не переход от визуальной формы к культуральному содержанию, от изобразительного стиля к семантике, а в кардинальной перемене самого стиля эпистемологии, самой формы аналитического дискурса и в перемене даже не содержания, а материала исследований (если не самой материи). В визуальности (особенно сакральной) обнаруживается иррациональный элемент, противоречащий и сопротивляющийся всякой разумности, но ею же, т. е. Софросюне, побеждаемый не без участия историка-ученого, вооруженного иконологической аналитикой. Но это — в версии Варбурга, но не Панофского. У последнего мы обнаруживаем именно рационализацию как раз исходных моментов-импульсов: не образы-демоны, а образы-символы, вернее — символические формы, хотя об аксиологической составляющей подобной неокантианской корректуры забывать не следует (она-то и составляет третий — собственно иконологический или документальный уровень в ранней версии иконологии Панофского, о чем — тоже ниже). Если это не учитывать, то никакой иконологии тогда и нет, а есть все та же неистребимая иконография со всеми ее культурно-историческими претензиями и импликациями-ассоциациями (в Предисловии, фактически, о ней, т.е. об иконографии — причем в версии даже не Эмиля Маля и не Андре Грабара — речь-то и идет, хотя это и называется «иконологией»).

Формулировка, характеризующая четвертый раздел, «история представлений о человеческом теле как точке пересечения между макрокосмом и микрокосмом, между миром материи и духом» (14) слишком сужает проблематику

телесности. Тело — это не только точка пересечения, хотя бы потому, что тело — телесно, оно — вещь и много чего еще (например, «место» или инстанция), а вовсе не только точка. И как, спрашивается, космосы и миры пересекаются в точке — они же не линии! И «представлений» о том, что такое тело, — больше (почему, спрашивается, «представление» во множественном числе?) И лучше было бы говорить не о представлениях, но о самом феномене и опыте его тематизации.

Общая характеристика последующих трех разделов содержит в себе ссылку на «христианскую традицию разделения зрения на телесное, духовное и интеллектуальное (умное)» (14). Далее идет упоминание Блаженного Августина как источника или автора этой трихотомии, что мало соответствует истории идей, т.к. подобная схема — типично античное, отчасти средне-платоническое, отчасти стоическое и совсем не типично христианское общее место. В любом случае, говорить, что вершина «умного» зрения — «познание отвлеченных понятий» — странное упрощение и даже искажение всей этой теории (речь все же идет на последних уровнях о мистическом опыте, совсем-совсем отрешенном от понятийной рассудочности, если, конечно, мы не имеем в виду контекст кантианско-гегельянских споров о природе априорных форм познания).

Кратко скажем (далее у нас об этом отдельный разговор), что достижения Бэксандалла не могут описываться как открытие того, что «теории /.../ могли *отразиться* в...» (теории зрения — в картине; курсив мой — С.В.). Эта схема «отражения» никак не работает, и она совершенно не легитимна, а к описываемому времени — трижды и вызывающе архаична. Хочется думать, что в данном случае это, скорее всего, оборот речи, но он крайне бесполезен, особенно в применении к автору, который не скрывает своих феноменологических и постмодернистских предпочтений. Говорить, что «в основе *духовного* (курсив мой — С.В.) зрения

лежит работа памяти и основанного на ней воображения» (15) — очень неосторожно, т.к. это объяснение механизмов всякого восприятия, восходящее к Аристотелю. Быть может, лучше было бы говорить о «внутреннем зрении», что более соответствует контексту развития теории искусства в Новое время (теория того же *disegno interno* и т.д.)

Очень важных уточнений требует следующая формулировка: «...механизмы зрительской эмпатии, которые могут быть *иницированы* (курсив мой — С.В.) как наблюдением за реальным миром, так и внимательным разглядыванием фигуративных и абстрактных изображений» (15). Эмпатия не есть симпатия и механизмы (структуры) эмпатии (или «вчувствования», или проекции, или трансфера) сами являются, согласно соответствующим теориям, условием наблюдения чего-либо, вообще — взаимодействия-коммуникации. Спрашивается, а что за механизмы «инициируют» само зрение? И механизмы ли это? И если «разглядывание» (хотя изображения — не витрины) внимательное, то не иницировано ли оно само эмпатией, вернее — не признак ли это задействованного вчувствования? Причем нельзя столь наивно противопоставлять «реальный» мир и изображение: в том-то и проблема, что изображение в структуре зрительного акта тоже принадлежит «внешнему» миру и вполне реально как реальна всякая вещь (момент внешней реальности усугублен в тексте словом «разглядывание», если вместо него было бы «восприятие», то аналитически-логическая ситуация получилась бы интереснее и сложнее). И вообще, злоупотребление словом «реальность» — вещь крайне опасная. Хотя еще опаснее — подмена сознательного употребленных терминов — повседневно-обыденными и привычно-сглаженными речевыми оборотами, о чем, к сожалению, нам придется говорить отдельно и скоро.

Так мы вплотную приближаемся к святой святых любой теории (и практики) образности — к ее типологии, где способность различать образы ментальные, перцептивные, ви-

зуальные и вербальные, изображения и отображения, образы-символы, образы-знаки, образы-модусы, образы иконические и индексальные, имагинативные и перформативные, эйдетические и меморативные, онерические и галлюциаторные в контексте, например, механизмов интериоризации /эккстериоризации или идеологического «метаболизма», — это непереносимое условие выживания исследователя-аналитика в суровой и требовательной реальности, имя которой — Презентность... Наконец, в описании замысла последнего раздела почему-то противопоставлены методы, применяемые к искусству, и подходы к нему, а равно — и к его анализу. Не проще было бы сказать, что речь идет о теориях искусства и теориях науки об искусстве (т.е. методологии)? И почему о методах вспоминается лишь под занавес антологии и ее анонса? Не с этого ли бы стоило начать весь сборник? Ведь есть великолепные историко-методологические обзоры самой науки об искусстве. Тем самым мы возвращаемся к замыслу антологии и ее назначению...

Что можно было бы посоветовать, вернее — предложить в качестве предварительной или промежуточной корректуры, весьма, увы, виртуальной, ибо опубликованный текст уже не догнать и его недостатки — не изгнать? При том, что мы понимаем всю условность жанра Предисловия и связанных с ним издержек, когда надобно сжато и без спойлеров изложить содержание основного текста, который сам состоит из текстов, которые — не твои. Необходима общая картина (не обязательно на бумаге — достаточно в голове) изменений «науки об искусстве» где-то с середины XIX века (изменение в когнитивном отношении к искусству — как к источнику знания или просто тех или иных сведений). Указание на формальный подход в качестве общей и исходной, исторической и логической подосновы искусствознания как автономной дисциплины, имеющей дело со столь же, если не более автономной реальностью визуальной активности человека (с упоминани-

ем и реальности, и одновременно — иллюзорности этих претензий, разочарование в которых и преодоление их — вся интрига развития искусствознания, *начинавшего* с теории и практики «чистого зрения»).

Методологический полиморфизм — отличительная черта, строго говоря, всякой гуманитарной эпистемологии, и потому так необходим как раз философский контекст для всего теоретического и методологического творчества, связанного с искусством. Потому самая существенная дизъюнкция — взаимодействие истории искусства и критики как самых фундаментальных парадигм, порой плавно и незаметно, порой — не без драматизма и болезненности — переходящих друг в друга в границах (весьма нечетких и проницаемых) системы знания, именуемого искусствознанием, где великая заслуга того же Варбурга — именно в превращении литературной формы эссе в когнитивный инструмент искусствоведческой эвристики. Причем — в контексте общенаучной парадигмы знания как продукта верифицирующей коммуникации — момент критицизма — решающий (аналитика — это прежде всего критика!).

Бэксандалл?

И теперь — точечный разбор одного текста (вернее — его фрагмента), где, как нам представляется, проступают некоторые фундаментальные проблемы в их отечественной, помимо прочего, редакции. Это текст Бэксандалла, который хорош, помимо своей серьезнейшей философской фундированности, еще и тем, что уже был предметом перевода на русский язык. Случай уникальный и показательный. Сразу скажем, что тексты этого автора не просто сложны концептуально, но и намеренно усложнены стилистически: в них много именно неопределенности и прямой неоднозначности — перед нами почти что художественный текст, и текст постмодернистский в лучшем смысле этого слова, где

Generation



Сергей Дзикевич. « Generation «П»» Виктора Пелевина. Из серии «Тексты»

читателю остается место для активного и интерпретирующего сотворчества (переводчик, понятно, тоже не избавлен от этого удовольствия, но одновременно он призван уклоняться от соблазна упрощения текста, чтобы «читателю было все понятно»). Эта книга — про непонятное в наглядном и про необходимость удерживать непонятность в модусе вопрошания — уже на уровне языка и текста. Первый перевод был сделан профессиональным и заслуженным искусствоведом — М. Н. Соколовым, и довольно давно (2002). Претензий к нему — уже на уровне корректуры, вернее, ее полного ее отсутствия — предостаточно. Чего стоит только заголовок, где вместо «паттернов» появляются «узоры»... Это не лезет ни в какие, конечно же, концептуальные ворота, но обратимся к новому русскому Бэксандаллу, чтобы убедиться, что этот автор может быть не по зубам даже не переводческому, не искусствоведческому, а какому-то совсем глубинному, но вполне локальному положению дел... В конце наших заметок мы надеемся прояснить отчетливее это положение дел и все связанные с ним обстоятельства. Вся проблема, если говорить кратко, в том, что фраза «русский перевод... страдает существенными неточностями» (333), более чем, увы, приложима и к новому переводу, про который следует сказать, что от него страдает не только сам перевод, не только читатель перевода, но и автор оригинала — и страдает неточностями не существенными, а прямо сущностными! В случае русского Бэксандалла-2, обращает на себя внимание, конечно же, выбор для перевода фрагмента из середины книги, где речь идет, как может показаться, о «картинах и идеях» (хотя на самом деле — об изображениях и идеях, о чем — ниже). Более того, может показаться, что речь идет о Шардене и даже — о реализме последнего, хотя разговор о «реализме» — последнее, что здесь может быть уместным... И сразу оговоримся, что без предисловия к книге, где формулируются главные идеи автора, касающиеся изображений, никакой самый «реалистический» фрагмент книги не будет

выглядеть ни убедительным, ни просто понятным. Мы сперва обсудим конкретные места переведенной главы, а потом вернемся в начало книги Бэксандалла, ибо он достоин того, чтобы его концепция все же была воспроизведена и обсуждена с некоторой степенью «реалистичности».

Итак, первое, — начало перевода (335) не соответствует началу самой главы оригинала: опущен немалого размера абзац, подводющий итог предыдущему повествованию и указующий на дальнейшие намерения автора. Трудно не согласиться, что именно здесь были бы уместны комментарии переводчика, вводящие в курс дела читателя... Предложим же свои комментарии по отдельным местам перевода — с извинениями в связи с возможной чрезмерной скрупулезностью и эмоциональностью:

«ХУДОЖНИКИ НЕ МОГУТ БЫТЬ СОЦИАЛЬНЫМИ ИДИОТАМИ, НЕПОНЯТНО КАК ИЗОЛИРОВАННЫМИ ОТ КОНЦЕПТУАЛЬНЫХ МОДЕЛЕЙ, СВОЙСТВЕННЫХ ИХ КУЛЬТУРЕ» вместо «...ОТ КОНЦЕПТУАЛЬНЫХ СТРУКТУР ТЕХ КУЛЬТУР, В КОТОРЫХ ОНИ ЖИВУТ» [painters cannot be social idiots: they are not somehow insulated from the conceptual structures of the cultures in which they live (75)].

Разница принципиальна и касается именно степени реализма тех вещей, о которых идет речь в тексте: модели — сами продукты мыслительной деятельности, в отличие от структур, которые — имманентны культуре (она из них состоит или ими определяется в своем существовании, и в данном пассаже никак не конкретизируются эти самые структуры, что немаловажно: быть может предполагается, что читатель знаком с таким явлением как структурализм).

Исчезновение «жизни» из культуры и замена на общее упоминание некоего «свойства» точно так же игранет на руку общей стратегии «де-реализации» разговора, превращение текста в словесное упражнение на тему опять же слов: подобный бескрайний, ибо бессознательный (я надеюсь) номинализм — крайне опасен, в чем мы, увы, вскоре и убедимся.

Иными словами: для автора книги существует реальность, в которой именно существуют культуры (множественное число здесь никак нельзя заменять на единственное), характеризующиеся теми или иными структурами (в том числе и концептуальными), и внутри этих культур (хотя в оригинале можно предположить — и внутри структур) именно живут художники, внося в эти структуры, можно сказать, совершенно иной горизонт — а именно аспект жизненности.

«Жизнью» не следует пренебрегать даже на концептуальном уровне: появление «жизни» в тексте возвращает данный конкретный дискурс как к своим истокам — как к «философии жизни» (недаром очень скоро, буквально через предложение возникает и сам Бергсон), так и к экзистенциальным основаниям всякой человеческой, тем более творческой активности.

«ЕСЛИ МЫ ДОПУСКАЕМ, ЧТО ОНИ ХОТЯ БЫ ИНОГДА РАЗМЫШЛЯЮТ О ЖИВОПИСИ, ИМ НЕ ОБОЙТИСЬ ПРИ ЭТОМ БЕЗ ОТДЕЛЬНЫХ КОНЦЕПТОВ И ИХ СОЧЕТАНИЙ, А ЧЕЛОВЕК, ОПЕРИРУЮЩИЙ КРИТИЧЕСКИМ ИЛИ САМОКРИТИЧЕСКИМ КОНЦЕПТОМ, ИМЕЕТ НЕКОТОРУЮ РАБОЧУЮ ТЕОРИЮ» вместо «ЕСЛИ ИССЛЕДОВАТЕЛЬ ПРЕДПОЛАГАЕТ, ЧТО ОНИ ТАК ИЛИ ИНАЧЕ РЕФЛЕКСИРУЮТ НА ЖИВОПИСЬ, ТО КОНЦЕПТЫ И ГРУППЫ КОНЦЕПТОВ БУДУТ В ЭТОМ КАК-ТО УЧАСТВОВАТЬ; И ЧЕЛОВЕК, ОБЛАДАЮЩИЙ КРИТИЧЕСКИМ ИЛИ САМО-КРИТИЧЕСКИМ КОНЦЕПТОМ, — ЭТО ЧЕЛОВЕК, ВООРУЖЕННЫЙ ОПЕРАТИВНОЙ ТЕОРИЕЙ» [If one supposes they ever reflect on painting at all, then concepts and groups of concepts will have some part in it; and a man with a critical or self-critical concept is a man with an operative theory — 75].

Рефлексия не есть «раз-мышление», это ошибка самого серьезного концептуального уровня (тем более, префикс «раз-» снижает вовсе планку серьезности авторских размышлений по поводу рефлексии и ее возможностей). Страдает ло-

гическая связка и фундаментальная для замысла книги идея связи между визуальной перцепцией и визуализирующей концептуализацией (в перцепции уже присутствует концептуализация: Бэксандалл все же ученик Гомбриха, и медитация на детскую скакалочку будут и медитацией верхом на скакалочке, хочет ли этого взрослый ученый или нет). Рефлексия **на** живопись — это и рефлексия **на** концепты и их группы (нет никаких „сочетаний“ концептов, ведь иначе возникает вопрос, кто их сочетает, в каких процессах это происходит, каковы результаты сочетаний и т.д.). В конце концов, если не нравится „группа“, можно было бы применить слово достаточно здесь уместное „конstellация“ (но только на крайний случай). Равно нет и возможности « (не) обойтись», т.к. в оригинале речь идет об участии-партиципации, буквально — причастности тому, что, как кажется, есть всего лишь «объект» размышлений. Все совсем наоборот: имеющий концепты (здесь рано говорить об «оперировании») имеет возможность и право быть участником происходящего (в живописи и с живописью), он — оперирует ею, и в этом — вся коллизия и проблема!

«**НЕМАЛОВАЖНО, НА МОЙ ВЗГЛЯД, ТО, ЧТО АКТИВНО ИСПОЛЬЗУЕМЫЙ СОЗНАНИЕМ КОНЦЕПТ ДОЛЖЕН ИМЕТЬ СВОЙ ПРЕДМЕТ ПРИЛОЖЕНИЯ; ЭТО ВЕРНО И ДЛЯ БОЛЕЕ СЛОЖНЫХ ИДЕЙ, ЗАИМСТВОВАННЫХ ИЗ НАУКИ ИЛИ ФИЛОСОФИИ вместо «ОДНАКО, МНЕ ПРЕДСТАВЛЯЕТСЯ ВАЖНЫМ ТО, ЧТО ЕСЛИ КОНЦЕПТ АКТИВЕН В РАЗУМЕ, ТО ОН НАПРАВЛЕН НА НЕКИЙ ОБЪЕКТ, И ЭТО СПРАВЕДЛИВО И ДЛЯ БОЛЕЕ РАЗРАБОТАННЫХ ВИДОВ ИДЕЙ, ВЗЯТЫХ ИЗ ФИЛОСОФИИ ИЛИ НАУКИ»** [However, it seems to me important that if a concept is active in the mind it is directed to some object, and this is so too of the more evolved sort of idea taken from a philosophy or science — 75].

Активно используемый сознанием (хотя речь идет о разуме) концепт **заведомо** к чему-то «прилагается», в этом и состоит его использование: он не «должен иметь», а имеет

некоторое свое содержание. А иначе получается, что есть некое сознание, у него есть концепт — что-то вроде палки-копалки, который куда-то можно то ли приложить, то ли не приложить, а, например, прислонить (или фит-болл, активно используемый в упражнениях на координацию, а потом, под конец, приложенный — невзначай — к картине, висющей на стене).

Фраза в переводе оказывается безнадежно тавтологичной в самом своем начале и выглядит имитацией некоего логического процесса («рассуждения»). Концепт, по мысли автора, именно сам активен в разуме. С этим можно не соглашаться, этому можно противиться, но это нельзя игнорировать в переводе и заменять чем-то совсем иным. И эта его активность имеет направленность, и с этим ничего нельзя поделывать: в конце концов, в самом начале книги (в ее заголовке) речь идет об интенции! Это единая, в данном случае, визуально-концептуальная структура, активизируемая, вернее — проявляемая в процессе рефлексии. Важно, что в этом процессе может быть задействована, вовлечена в него, к нему приобщена и живопись — тоже как процесс, включающий в себя и критика, в свою очередь, причастного ей!

Показательно, что в переводе, наука поставлена на первом месте: мол, сначала, наблюдения, а потом — обобщения. Все совсем наоборот и все не об этом, во всяком случае, в оригинале.

«ЕСЛИ, КАК ПРЕДПОЛАГАЛОСЬ, ПИКАССО ДЕЙСТВИТЕЛЬНО УСВОИЛ НЕЧТО ИЗ ИДЕЙ БЕРГСОНА О ТОЙ РОЛИ, КОТОРУЮ ИГРАЕТ В НАШЕМ ВОСПРИЯТИИ ВРЕМЕННАЯ ПРОТЯЖЕННОСТЬ ОПЫТА, ТО ЭТО ДОЛЖНО БЫЛО ПРЕЖДЕ ВСЕГО ОТРАЗИТЬСЯ В ЕГО ОТНОШЕНИИ К ПРЕДМЕТУ ИЗОБРАЖЕНИЯ» вместо «ЕСЛИ, КАК БЫЛО ПРЕДПОЛОЖЕНО, ПИКАССО НЕЧТО ПОЗАИМСТВОВАЛ ИЗ БЕРГСОНИАНСКОГО ОЩУЩЕНИЯ ТОЙ РОЛИ, ЧТО ИГРАЕТ В ВОСПРИЯТИИ ДЛЯЩЕЕСЯ ПРОХОЖДЕНИЕ ОПЫТА СКВОЗЬ ВРЕМЯ, ТО ТОГДА ЭТО КОСНУЛОСЬ БЫ И ТОГО,

КАК ОН ОЩУЩАЛ ОТНОШЕНИЕ К ОБЪЕКТУ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ» [if Picasso took on something of Bergson's sense of the part played in perception by duration of experience through time, as has been suggested, then that would bear first on his sense of relation to the object of representation — 75].

Ну никак нельзя заменять ощущение (sense) «идеей»! Это приводит к иллюзии, что речь в оригинале идет об идеях (разговор о тех или иных представлениях, рождающихся в головах, витающих в воздухе, пронизывающих «дух времени» и т.д.) Хотя это может показаться не подготовленному сознанию невозможным, чтобы ощущения были такой реальностью, что из них нечто можно позаимствовать. Но оригинал недвусмысленно именно так обращается с ощущениями: читая Бергсона, можно даже заразиться его ощущениями — и это будет правильной реакцией на его тексты. Таков интуитивизм: он действует на чувства, хотя сам сам связан с когнитивностью. И вызывает он, что крайне важно, реакции не столько интеллектуально-когнитивные, сколько чувственно-оценочные (поэтому у Бэксандалла везде речь идет о критике, которую тоже никак нельзя заменять чем-то еще).

И потому будет смысловой подменной замена касания (например, а можно найти лучшее слово) «отражением» да и просто появление последнего непонятно откуда и зачем. Понятно, что это удобный оборот речи, но он умножает и так довольно запутанные сущности: сначала Пикассо «усвоил» идеи (т.е. прошел процесс обучения или самообразования?), а потом их «отразил» в своем отношении (т.е. отношение — уже зеркало, а если это отношение к чему-либо, то что будет с этим чем-либо — оно тоже получит это отражение?) Слишком много зеркальных поверхностей для совсем не поверхностного и оригинального (во всех смыслах слова) текста!

И никак нельзя заменять репрезентацию «изображением»! Последнему усвоено слово picture, и пренебрежение

этим, как мы вскоре убедимся, весьма чревато серьёзными недоразумениями, хотя и сейчас понятно, что соседство изображения и отражения — дополнительный и ненужный повод заподозрить автора в нанизывании ничего не значащих и почти синонимичных слов.

Это справедливо и для следующей фразы про Ницше, построенной аналогично, где важно, что у Пикассо — в результате усвоения чувства-ощущения, характерного для ницшеанского сверхчеловека, — выработалось свое чувство-ощущение, особым образом связывающее его с его же аудиторией. Никак нельзя убирать из перевода именно то, о чем в первую очередь и говорится в оригинале. Хотя, повторяю, это выглядит странным: мы привыкли, что переносятся, усваиваются и отражаются «идеи», понятые как убеждения или просто мнения. Это совсем не так для любого идеализма — объективного, субъективного, трансцендентального, абсолютного (идеи — это те же эйдосы), а если это еще и попытка феноменологической аналитики, то такой перевод может выглядеть просто смысловым саботажем. И потому совсем странно выглядит концовка абзаца: активные (никак не «влиятельные»!) идеи используются, чтобы воздействовать (brought to bear), но никак не для того, чтобы кто-то их «внушал» (сначала «принеся»!) Кто он такой, этот «кто-то» и почему действует как гипнотизер?

Итак, уже из второго абзаца перевода мы усвоили, что «идеи», вынесенные в заголовок главы, это совсем не те «идеи», что будут нам встречаться в самом тексте перевода: эти идеи, на самом деле, — ощущения-чувства или, строго говоря, оценочно-жизненное отношение к чему-либо. Стоит согласиться, что ситуация выглядит довольно странной. И это, увы, только начало... И потому, когда в начале следующего абзаца (336) мы встречаем эти самые «ощущения», то мы не должны расслабляться: в оригинале никаких ощущений нет! Речь идет об интуиции как таковой, а вовсе не об «интуитивных ощущениях», каковых просто быть

не может, потому что интуиция — когнитивная, а не перцептивная функция и она не синоним непосредственности и т. д. Впрочем, этой «интуиции» еще повезло, потому что на с. 353 она просто превращается в «догадки»! При том, что автор книги вполне пользуется, например, понятием insight, но только не здесь.

Кроме того, упоминавшееся прежде «ощущение» касается самих художников, а теперь автор касается уже нас самих и наших интуитивных (отчасти — рефлексивных) процессов: в конце абзаца будет опять упомянуто ощущение (оно, напомним, в предыдущем абзаце было «идеей»), и речь пойдет как раз о возможности включения этого ощущения уже в наши когнитивные, т.е., в данном случае, критические (а вовсе не какие-то вообще «исследовательские») усилия.

И никак нельзя заменять «изображения» (pictures) оригинала на «живопись» перевода, тем более что в том же абзаце живопись (painting) появляется уже в чистом виде.

Далее, я бы предложил перевести сложный, но оригинальный ход мысли и, соответственно, структуру фразы Бэксандалла так: **«ЖЕЛАНИЕ... ВОЗВЫСИТЬ ЖИВОПИСЬ ДО УРОВНЯ НАШИХ ВЕРБАЛЬНЫХ И КОНЦЕПТУАЛЬНЫХ ПО СУТИ СРЕДСТВ (MEDIA) РЕФЛЕКСИИ»**, то есть сделать ее одним из средств нашей рефлексии, **вместо** «...СТРЕМЛЕНИЕ ВВЕСТИ ЖИВОПИСЬ В СФЕРУ НАШЕЙ РЕФЛЕКСИИ, ПО ПРИРОДЕ СВОЕЙ ПРЕЖДЕ ВСЕГО ВЕРБАЛЬНОЙ И КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ...» (a desire, certainly, to bring painting more within the range of our own centrally verbal and conceptual media of reflection, 75). «Ввести в сферу» значит сделать предметом, содержанием рефлексии (напомним, что в предыдущем абзаце процесс рефлексии назван в переводе «размышлением»), тогда как вся переводимая книга как раз пытается описать ситуацию, когда живопись оказывается именно средством, т.е. медиумом рефлексии. И как можно отождествлять медиальность с «природностью» в книге, написанной уже после конца всякой традиционной метафизи-

ки? Тем более, что далее этой природе будет усвоен совсем иной термин!

Невозможно понять, что заставляет переводчика «критику» заменять «исследованием». Все есть «исследование», в том числе критика и история, противопоставляемые в данном пассаже в оригинале, а в переводе просто убранные (противопоставляется почему-то «исследование» и история). Зато вместо этого — ненужное противопоставление «смутного» ощущения и пользы для исследования: переводчица поняла дело так, будто речь идет о некотором предварительном смутном, неопределенном ощущении, которое затем заменяется «исследованием» или переходит в него, хотя на самом деле, упомянутое ощущение — скорее «сырое» и именно оно оказывается тем самым «сырым», которое можно использовать (useful) и критически, и исторически, вернее, оно применимо для критики и выдерживает историю. И «переход» перевода не соответствует «движению» оригинала: нельзя предположение, «И ДВИЖЕТСЯ ЛИ КТО-ТО СКВОЗЬ КРИТИЧЕСКИ ИНТЕРЕСНУЮ ОБЛАСТЬ, КОГДА ПЫТАЕТСЯ СДЕЛАТЬ ЭТО?» («And does one move through critically interesting terrain when one tries?», 75) переводить КАК «БУДЕТ ЛИ САМ ПРОЦЕСС ТАКОГО ПЕРЕХОДА **ИНТЕРЕСЕН** ДЛЯ ИССЛЕДОВАНИЯ». Следует согласиться, что это опять что-то иное: выстрел наугад, приблизительность по причине беспомощности перед текстом, вернее — его смыслом.

«СПЕЦИФИЧНОСТЬ ВОЗДЕЙСТВИЯ И ПРЕДЕЛЫ КРИТИЦИЗМА» (Specificity of bearing and critical edge) нельзя переводить **«СТЕПЕНЬ ДЕТАЛИЗИРОВАННОСТИ СВЯЗЕЙ И ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ТОЧНОСТЬ»**:

Перед нами и фантазирование, и желание сделать понятным темные или неопределенные места посредством пересказа своими словами якобы угаданную мысль (хотя угадывать в «edge» характерный термин из арсенала Пирса все же бы стоило — об это есть даже довольно популярный сериал).

Конкретный, хотя и замысловатый оборот оригинала «ПОСКОЛЬКУ [ВЫШЕУКАЗАННОМУ] НАБЛЮДЕНИЮ **НЕ ИМПЛИЦИТНО ТО, ПОСРЕДСТВОМ ЧЕГО СВЯЗЬ МЕЖДУ НОВОЙ ФИЗИКОЙ И ЖИВОПИСЬЮ АКТИВИЗИРОВАЛАСЬ В РАЗУМЕ ПИКАССО**» («since the means through which a link between the new physics and painting could be active in Picasso's mind are not implicit in the observation, one would have to work out some sort of causal process through which the two could have contact») невозможно заменить «...ЭТО НАБЛЮДЕНИЕ **НЕ ОБЪЯСНЯЕТ, КАКИМ ОБРАЗОМ** В СОЗНАНИИ ПИКАССО МОГЛА ВОЗНИКНУТЬ СВЯЗЬ МЕЖДУ...». Понятно, что первый вариант — громоздкий и требующий, будучи подстрочником, самой безжалостной редактуры, но не менее понятным должно быть и то, что второй вариант — искажает и мысль автора, и саму описываемую ситуацию. Потому что: 1) наблюдение, в лучшем случае, — это констатация (дескрипция) некоторой ситуации и ей не полагается что-то объяснять (объяснение — это всегда детерминизм, с которым Бэксандалл постоянно выясняет отношения); 2) важно иметь в виду, согласно автору, что это «ТО, ЧТО» не таково, чтобы запускать некоторые процессы в голове художника («быть имплицитным» не равно абсолютно «объяснять»), а ведь только в таком случае связь между разновеликими феноменами (физика и живопись) может обсуждаться как реальная (как некоторая «вещь» и, кстати, никакая не «субстанция», о чем ниже). Перед нами, напомним, фундаментальная проблема т.н. культурно-исторического параллелизма, решаемая, например, Панофским через указание на общие (вернее, эквивалентные) структуры, с одной стороны, ментальности и поведения (габитусы) и, с другой, — визуальности и изображения (гештальта), присутствующие в пра-вилах (паттернах) построения схоластического дискурса, в навыках архитектурного проектирования и в приемах фиксации — как раз наблюдений за конкретными архитек-

тоническими формами: только в этом случае легитимно говорить, например, о связи между готикой и схоластикой. В переводе вся эта конкретная эпистемологическая подоплека нарушена и разрушена (речь идет совсем не о той науке, которая объясняет, и, быть может, речь идет не совсем о науке — а, например, о «критике», которая тоже усердно убирается из перевода, о чем — тоже ниже).

Об этом финал данной фразы, где говорится, что некто (в переводе опять безличная конструкция) вынужден **«ВЫРАБОТАТЬ ПРИЧИННЫЙ ПРОЦЕСС»** [one would have to work out some sort of causal process through which the two could have contact — 76]. В оригинале не говорится: **«ПРИДУМАТЬ ПРИЧИННО-СЛЕДСТВЕННУЮ ЦЕПОЧКУ»**, т.к. это не фантазии, а как раз точный *modus operandi*, объяснительная стратегия всякого детерминизма, и автор текста позволяет здесь, видимо, некоторую по отношению к нему иронию.

И, наконец, самое главное: в конце абзаца нет никакого **«ЛОГИЧЕСКИ МЫСЛЯЩЕГО ИССЛЕДОВАТЕЛЯ»**, а есть некто, кого автор книги и автор очень важной, оригинальной и потому совсем непривычной методологической концепции именует **«ИНФЕРЕНЦИАЛЬНЫМ КРИТИКОМ»**, что бы этот термин ни значил. Однако крайне важно, что он значит очень многое и заменять его неопределенным «логическим исследователем» просто преступно (будто автор ратует лишь о том, чтобы историки искусства следили за логичностью своих «изысканий»). Это как «дифференциальное исчисление» перевести «строго детализированным подсчетом».

В следующем абзаце мы вновь сталкиваемся с переводом разговора из сферы реальности в сферу условной умоглядности-приблизительности: привлекаемым к обсуждению искусства науке и философии вменяется в обязанность все-таки быть устроенными так, чтобы **«ДОСТАТОЧНО ПРЯМО ВКЛЮЧАТЬ В СЕБЯ ОПРЕДЕЛЕННУЮ ВЕЩЬ, ИМЕЮ-**

ЩУЮ ДЕЛО С ВИЗУАЛЬНЫМ ОПЫТОМ И, СООТВЕТСТВЕННО, С ВОЗМОЖНЫМ ХАРАКТЕРОМ ИЗОБРАЖЕНИЯ» (the science or philosophy invoked must be made to entail fairly directly a particular thing about visual experience and so about possible pictorial character, 76). Итак, вновь вещь (пока интригующе неопределенная, но многообещающая), но никак не «вопросы», как в переводе, и, кстати, не «свойства», а опять же характер. Приблизительность перевода отражает приблизительность понимания, что выражается в попытках уклониться от буквальности разговора, хотя об очень конкретной «вещи», именуемой зрительным (и зрительским) опытом — вся разбираемая глава.

Автор признается, что будет надеяться, в связи с привлечением науки и философии, на возможности «изобразительного короллария», т.е. «КАК БУДТО НАУЧНАЯ МЫСЛЬ ОКАЗАЛАСЬ ПРИГЛАШЕННОЙ НА БРИФИНГ, УСТРОЕННЫЙ ХУДОЖНИКОМ ДЛЯ И ПО ПОВОДУ САМОГО СЕБЯ» («...the scientific thought could enter the painter's self-Briefing, 76). Опять, мягко говоря, не простая манера выражаться, но тут-то и потребовалось бы внятное комментирование с сохранением крайне важного для Бэксандалла концепта «Brief» (это первая глава книги (р.30ff), где описывается процесс превращения вообще «моста», задуманного к строительству, т.е. замысла, сравнимого с «зарядом» т. е. Charge, в его «brief», т.е. инструкцию-модель, полученную в результате учета всех факторов и условий строительства; именно осознание своих возможностей и проблем и попытка их решать — суть творчества, и это есть «self-Briefing» художника, на который приглашается в том числе и наука: художник кратко инструктирует себя, но и «отчитывается» о себе, с обнародованием, так сказать, само-меморандума — в форме изготавливаемых им изображений (ср. чуть раньше: «изготовитель изображения или иного исторического артефакта — это человек, который и адресует [нам] проблему, финальное и конкретное решение кото-

рой — то, что он произвел» — с. 14—15). Фигурирующая вместо этого **«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМА, КОТОРУЮ СТАВИТ ПЕРЕД СОБОЙ ХУДОЖНИК»** (336), — чрезвычайно затертый оборот речи, абсолютно уничтожающий остроту, новизну и почти что экспериментальность *эпистемологической* мысли Бэксандалла. Она — сознательно провокативна, призвана вызывать сомнения и критические усилия по отношению к себе («использование не ради критики результатов критики — выдает ее бесполезность» — 136). В любом случае, непонятно игнорирование (видимо, в силу незнакомства с ним) русского (уже русского!) «брифа» (например, «архитектурный бриф» как «техническое задание», исходящее, кстати, от заказчика, но не от самого проектировщика).

И столь же непонятно, почему королларий лишился своего атрибута «изобразительный» (кстати, далее этот атрибут появляется, но в несколько вычурно-архаизированной форме «королларий о... живописи», что кардинально не так во всех контекстах, о чем ниже — с присовокуплением одного запоздалого исключения).

Нельзя вместо **«Я БУДУ ТРЕБОВАТЬ НЕКОТОРОГО УКАЗАНИЯ НА ДОПУСТИМОСТЬ ТОГО, ЧТОБЫ ДВА УНИВЕРСУМА В ДАННЫЙ ПЕРИОД МОГЛИ ВСТУПАТЬ В ЭТОГО РОДА ОТНОШЕНИЕ»**, говорить, будто автор сам **«ХОЧЕТ НАЙТИ ДОКАЗАТЕЛЬСТВА»** вышеупомянутого отношения («indication» оригинала — крайне продуманный термин, не скрывающий своей «индексальности» и тем самым — уклоняющийся опять же от объяснительной модели научного знания, борьбу с которой в пользу идеографической модели автор книги постулирует в самом начале Предисловия: объяснение превращается очень скоро в дескрипцию).

И та же проблема, когда вместо **«ФОРМА УТВЕРЖДЕНИЯ, НА КОТОРУЮ Я БУДУ НАЦЕЛЕН»** («...the form of statement I shall be aiming for is...», 76), заменяется на **«Я БУДУ СТРЕМИТЬСЯ К ВЫВОДУ»!** Как «утверждение» превра-

тилось *сразу* в «вывод»? Как обсуждение структуры (формы), которая должна прежде всего обеспечить протекание дискурса, можно назвать выводом? Тем более что идет речь именно о форме (структуре), так что, если называть вещи своими именами, сознание переводчика допускает, что вывод входит в высказывание, предназначенное для построения вывода: структура высказывания — это его вывод, а не то что предвосхищаю вывод, а отождествляю его с возможной формой высказывания, я «ввод» называю «выводом», входя, выхожу...

Не «ВИДНЫЕ» (в смысле выдающиеся, знаменитые и заметные невооруженным глазом) люди, а именно «релевантные», относящиеся к делу, не «КРУГ ИДЕЙ ИЛИ ПОДХОД», а «КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ РЕСУРС ИЛИ ДИСПОЗИЦИЯ-ПОЛОЖЕНИЕ [ДЕЛ]», не некое «РАБОЧЕЕ ЗНАНИЕ», а «ФУНКЦИОНАЛЬНО ОБУСЛОВЛЕННОЕ ОБЛАДАНИЕ» (владение функциональными аспектами — этих самых ресурсов и т.д.), не «ОЧЕВИДНЫЕ СВОЙСТВА», а «НАБЛЮДАЕМЫЕ КАЧЕСТВА» (про очевидное нечего и говорить, и так все понятно, а наблюдаемое — приглашение к разговору, участники которого — именно наблюдатели: «can be shown to have had such-and-such a **conceptual resource or disposition, functional possession** of which by X would be entailed by such-and-such an observable quality in his pictures», 76).

Итак, проблему можно сформулировать следующим образом: пониженная острота концептуально-понятийного зрения, не позволяющая видеть все нюансы, оттенки и тем более «валеры» смысла. Однако главная проблема в том, что мы находимся лишь на третьей странице перевода из двадцати восьми! Продолжать разбор в этом же темпе и с таким же уровнем разрешения — значит переводить текст заново. Обратимся к концу главы, где сосредоточены крайне важные мысли (не «идеи»!) и посмотрим, во что они превратились в переводе. При том, что мы, перечитывая оригинал, отмечали ключевые моменты, перевод которых — тоже

окажется в поле нашего внимания, но в виде отдельных вех на пути к финалу этой, скажем прямо, многострадальной главы.

Тем не менее, чтобы показать, что *текст попросту не вычитан* — пробежимся еще по одной странице (76—79/337):

— пропущено указание на colour, что важно (во фразе о не-эмпиризме XVII в.);

— corollary — не обязательно переводить как королларий (в русск. это традиционно — «(дополнительное) следствие, вывод» и т.п., так, например, в математических текстах);

— употреблено «к., касающиеся...» — далее будет «к. о...» (и почему-то — во множ. числе, в оригинале — ед.);

— не живопись, а изображение (pictorial), что важно, т.к. присутствует в оригинале и собств. painting;

— перевод vulgar не согласован: одновременно присутствует и «вульгарный», и «популярный» (последний, конечно, предпочтителен);

— knowledge — «знание» (об объекте), но не «информация» о нем (смещена и упрощена эпистемологическая парадигма: зрение не медиум некоторого знания, как будто знание — передача информации, например, от объекта к сознанию, а его в данном случае источник или условие — и это очень разные вещи);

— спутана нумерация примечаний оригинала: в оригинале каждой рубрике соответствует своя группа ссылок;

— цитата из Ньютона — в оригинале без ссылки (ссылка на англ. изд. в тексте перевода внесена переводчицей, при том что существует авторитетный — и гораздо более точный — перевод С. Вавилова (disposition — не «способность», а по крайней мере «предрасположение», как и переводится далее (338), не «в форме лучей», а «в форме цветов»);

— обширные примечания оригинала с приведенными цитатами и библиографическими экскурсами безжалостно

сокращены без указания купюр (макет издания позволяет сохранить весь объем научного аппарата);

— упрощение и искажения оригинала: не «ПРОИЗВОДНЫЕ», а «ФУНКЦИИ» чувства и разума (как будто чувство и разум производят цвета или как будто цвет — трансформация чувства и разума), не «ПОД ВОЗДЕЙСТВИЕМ ОПРЕДЕЛЕННОГО ВИДА ЧАСТИЦ», а, например, «ПРОЯВЛЯЮЩИЕСЯ, КОГДА ПОСЛЕДНИЕ (ЧУВСТВА И РАЗУМ) ОКАЗЫВАЮТСЯ АТАКОВАННЫМИ ЧАСТИЦАМИ, НАХОДЯЩИМИСЯ В СПЕЦИФИЧЕСКОМ СОСТОЯНИИ» (functions of the beholder's sense and mind when assaulted by a specific condition of particle», 78);

— Локк не «создал» психологию, а «предложил» (provides);

— последовательно уничтожены авторские курсивы («... видеть, например, сферу», но не «увидеть, например, шар»);

— искажение смысла при попытке «облегчить» текст: не «БЛАГОДАРЯ ОПЫТУ И СРАВНЕНИЮ РАЗНЫХ ЧУВСТВЕННЫХ ВПЕЧАТЛЕНИЙ МЫ УСВАИВАЕМ СВЯЗИ МЕЖДУ ОПРЕДЕЛЕННЫМИ ЧУВСТВЕННЫМИ „СТРАСТЯМИ“ И ОПРЕДЕЛЕННЫМИ КАЧЕСТВАМИ МАТЕРИИ», а «В ОПЫТЕ [ВОСПРИЯТИЯ] И СРАВНИВАЯ [СВОИ] ЧУВСТВА, МЫ УЧИМСЯ АССОЦИИРОВАТЬ СПЕЦИФИЧЕСКИЕ СТРАСТИ, КОТОРЫЕ ИСПЫТЫВАЮТ ЧУВСТВА, СО СПЕЦИФИЧЕСКИМИ КАЧЕСТВАМИ СУБСТАНЦИИ» («by experience and by comparison between senses we learn to associate specific passions of a sense with specific qualities of substance», Ibid.) Упущено ключевое понятие «ассоциации», сохранение которого только и сохраняет связь между Локком и, например, ассоциативной психологией, чье место в истории и психологии, и искусствознания — более чем существенно. «Субстанция» превращена в «материю», что никак не приемлемо (субстанция — важное понятие и у Ньютона с Локком, и у Бэксандалла). А кроме того, в переводе в дальнейшем она превращается в «реальность», и эти колебания между

«квази-материализмом» и «псевдо-реализмом» — просто нонсенс;

— то же самое дальше: не «**ОСМЫСЛЯЯ СВЯЗЬ МЕЖДУ НИМИ**» (ОЩУЩЕНИЯМИ), МЫ ФОРМИРУЕМ ИДЕЮ ШАРА, а «**КОМБИНИРУЯ ПОСРЕДСТВОМ РЕФЛЕКСИИ ЭТИ ОЩУЩЕНИЯ, МЫ ВЫРАБАТЫВАЕМ** (ВАРИАНТЫ: ВЫВОДИМ, РАЗВИВАЕМ) ИДЕЮ СФЕРЫ» (Thus we learn empirically to associate, for example, the sensation caused by a touched sphere with the sensation caused by a seen sphere and, reflectively combining these sensations, we **develop** the idea of a sphere»). Осмыслять связь — это как будто связь существует сама по себе, а мы ее как бы окутываем своими мыслями. Формировать идею — очень приблизительная формулировка, умножающая сущности: что за форма применяется к идее, если сама идея как эйдос и есть уже форма? Тем более что дальше идея становится инструментом знания, но никак не содержанием, которое, получается, если мы используем «оформление»! Если же есть некоторая форма, способная оформить саму идею, то это уже та самая «врожденная идея», с которой борется эмпиризм, и Локк превращается в Лейбница, а вернее — даже в Канта;

— apparent — не стоит переводить как «видимый» (79/338), т.к. это характеристика цвета (как будто есть и невидимые цвета...), понятно, что здесь — «кажущиеся», «являющиеся», т.е. цвет как феномен, сенсорный стимул;

— «...ЭТИ ИДЕИ НЕ ДАЮТ НАМ ОПОРЫ ДЛЯ ЕЕ [КАРТИНЫ] **ИСТОЛКОВАНИЯ**» (339) вместо «...НЕ ПРЕДЛАГАЮТ СКОЛЬКО-НИБУДЬ ЧЕТКО И ПРЯМО, ЗА ЧТО УХВАТИТЬСЯ В КАРТИНЕ, ПО ОТНОШЕНИЮ К КОТОРОЙ НАШ ПЕРВИЧНЫЙ ДОЛГ **ОБЪЯСНЕНИЯ** ОСТАЕТСЯ В СИЛЕ» («but they do not offer any very clearly directed purchase on the picture, to which our primary explanatory duty is due», 80). Еще раз: коллизия книги — в переходе от исторического «объяснения» как раз к особому рода «интерпретации», для которой у автора припасено свое название и своя концепция («инфе-

ренциальная критика»). Для автора же перевода объяснение и интерпретация, по-видимому, синонимы;

— colour devices — цветовые образования, конструкции, но не «приемы» (последние относятся к порядку построения изображения, а оригинале — описание уже готового произведения);

— в описание, кстати, — не стоит вносить дополнительные сущности («**СОВЕРШЕННО ЯВНАЯ ЗОНА ЧЕТКОСТИ ПРОХОДИТ ПО ЛИНИИ, ОБРАЗОВАННОЙ ЧАЙНИКОМ, КИСТЬЮ РУКИ И САМОЙ РУКОЙ, И ВНУТРИ ЭТОЙ ЗОНЫ НЕКОТОРЫЕ ВЕЩИ СФОКУСИРОВАНЫ С БОЛЬШЕЙ РЕЗКОСТЬЮ**», но никак не «**В ЗОНЕ ЧЕТКОСТИ НАХОДИТСЯ ПЛОСКОСТЬ, ОБРАЗОВАННАЯ ЧАШКОЙ, КИСТЬЮ И РУКОЙ, А ВНУТРИ ЭТОЙ ПЛОСКОСТИ НЕКОТОРЫЕ УЧАСТКИ СФОКУСИРОВАНЫ РЕЗЧЕ ДРУГИХ**» — 80/339: «There is a determinate plane of distinctness on the line of teapot, hand and arm; and within this plane some things are more sharply focused than others»). После этого описания автор книги задается вопросом, что это все представляет-изображает (represent), но никак, не что это все значит, как мы видим в переводе;

— идею из внешнего мира (или просто «внешнюю идею») нельзя заменять на «чуждые идеи», а интенцию, о которой в книге — основной объем и текста, и идей, и присутствие в заглавии — на «замысел»;

— «регистрация словами» не есть «передача с помощью слов» (существенно сохранить термин из арсенала аналитической философии, подчеркивающий нейтральный и, следовательно, верифицируемый характер этой процедуры);

— одним и тем же словом «картина» переводятся два разных слова оригинала — «изображение» и «живопись», что странно, хотя, быть может, — просто невнимательность, но путающая как раз общую картину;

— крайне принципиально не подменять «**ПЕРИФЕРИЙНЫЙ** [букв. — нецентральный] **МАТЕРИАЛ**» на «**НЕОЖИДАННЫЕ ИСТОЧНИКИ**»;

— еще существенней не уклоняться от мысли автора и не подменять «ВОЗМОЖНОСТЬ **РАЗРАБОТАТЬ** В НЕКОТОРОМ РОДЕ АЛЬТЕРНАТИВНУЮ ХУДОЖЕСТВЕННУЮ КРИТИКУ, ПРИМЕНИТЕЛЬНО К 18 СТОЛЕТИЮ» на попытку «**РЕКОНСТРУИРОВАТЬ** НЕЧТО ВРОДЕ АЛЬТЕРНАТИВНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ 18 ВЕКА». Повторяю, идея книги — возможность и необходимость для наших дней иной теории и практики (критики). Иной, по отношению как раз к академической науке, современной Бэксандаллу (чуть выше (80/338) в оригинале говорится о том, «чем мы занимаемся **в настоящее время** (at present)», хотя в переводе — некие «исследования, которыми занимаемся мы»). Эта центральная мысль книги, и она просто исчезла из перевода: нет никакой «реконструкции» и в помине, зато есть именно (пока не называемое) конструирование нового и альтернативного подхода, т.е. не репрезентация, а презентация. И то, что намерен делать с картиной Шардена автор книги опять же — вовсе не интерпретация: неопределенность намерений автора следует сохранить — она отражает сам ход авторского дискурса, вовсе не похожего на вереницу общих мест и готовых фраз (кстати поэтому важно сохранить именно «**thinking about painting**» (81), что не есть «представления о живописи» (339), а сама текущая мыслительная работа, производимая по поводу живописи — именно «в настоящее время»);

— аналогично, если автор говорит, что желает «**УСТАНОВИТЬ** (ТО MAKE) ОТНОШЕНИЯ...», то нельзя переводить как желание их «**РЕКОНСТРУИРОВАТЬ**» (89/344). Еще раз: искусственная «историзация» лексики книги — абсолютно не мотивирована и неприемлема, ибо противоречит эпистемологическим интенциям ее автора;

— забавное соседство (340) «стекловидного тела» и «хрустального гумора» (вопрос, безусловно, к корректору, которого, однако, согласно выходным данным книги, просто нет!);

— аналогичная корректорская мелочь — «физиологическая фовея», вместо, понятно, физической (341);

— но уже не столь мелкозато другое искажение: вместо «ЕСЛИ ОТЧЕТЛИВ ПЕРЕДНИЙ ПЛАН, ТО ОТСУТСТВУЕТ ДИСТАНЦИЯ И VICE VERSA» имеем «мы ВИДИМ ОТЧЕТЛИВО ЛИБО ПЕРЕДНИЙ ПЛАН, ЛИБО ЗАДНИЙ» (84/342). Непонятно, почему перевод не поминает расстояние внутри изображения;

— далее — пропущено определение образа как именно ретинального (86/342) и вращение глазами заменено на их «скашивание», что есть нечто иное (там же);

— опять же несуществующий корректор заметил бы пропуск предложения несколькими страницами далее (90/344): отсутствует «But painting was also in his mind when he wrote on optics and this led to certain important and novel perceptions, as it were in passing» («но живопись оставалась у него на уме, когда он писал и об оптике, и пусть как бы мимоходом, но это привело его к некоторым важным и новаторским представлениям»). Кстати, в следующем предложении встречающаяся опять же «живопись» в уме читателя перевода должна быть уже «изображением» (эта путаница, еще раз напоминаем, в переводе, увы, — постоянная: picture/painting). И, равным образом, «pictorial tradition» никак не «художественная традиция» (88/343). Впрочем, и «painters» суть именно «живописцы», а не просто «художники»;

— точно так же «pictorial activity» не стоит переименовывать в «процесс создания картины» (88/344), хотя в том же предложении куда серьезней замена «критики и самокритики» на «рефлексию и само-рефлексию» (мы уже говорили о методологическом аспекте текста Бэксандалла, где «критика» — ключевое понятие: изобразительная активность художника, в данном случае, Шардена — и есть исток всякого критицизма);

— 345: странная произвольность в переводе названий соответствующих красных пигментов: просто «содержащие

лак» (т.е. краплаки), превратились в «полученные из кошенили», а «вермильон» обратился почему-то в «киноварь». Объяснений этим причудам найти невозможно (кроме, видимо, непреодолимого желания употребить слова «кошениль» и «киноварь»);

— 347: «ЦЕНТРЫ, НАПИСАННЫЕ ОСОБЕННО ОТЧЕТЛИВО» — просто не по-русски, тогда как по-английски — «ЦЕНТРЫ МАКСИМАЛЬНОЙ ЧЕТКОСТИ» (зачем-то искажен термин, благополучно просуществовавший на всех предыдущих страницах перевода);

Незаметно мы подошли к главной проблеме, отчасти уже упомянутой: замена субстанции — «реальностью», что выглядит почти что неким концептуальным саботажем (как будто автор наказывается за некую провинность и его текст подвергается почти что поруганию или диффамации).

Но прежде — про королларий, к которому приближается (corollary approximated) автор и который, скорее всего, просто сопутствующий вывод/следствие (мы говорили уже об этом). Здесь важно, что читатель с автором книги приближается к этому королларию-следствию, касающемуся совсем не живописи, а изображения (это «пикториальный королларий», или вывод, применительно к изображению). Интересно, что чуть раньше (92—93/346) автор перевода — как бы для пробы — использует именно «попутные выводы», буквально на следующей странице превратившиеся уже в «королларий». Как будто автор перевода посчитал руководством к действию слова автора оригинала касательно возможности быть избавленным от излишнего ригоризма применительно к терминам.

Проблема же субстанции приобретает в переводе очень скоро совсем иррациональный характер, т.к. абзацем ниже субстанция перестает быть реальностью, а становится сама собой.

Но в следующем абзаце опять, только что разъясненная субстанция оказывается «реальностью»! Следует сказать



CRITIQUE OF PURE REASON

Сергей Дзикевич. «Критика чистого разума» Иммануила Канта. Из серии «Тексты»

со всей определенностью, что свобода терминологическая оригинала как раз и требует от автора перевода строгости — ради поддержания чужой свободы и не узурпации таковой...

А иначе текст Бэксандалла просто теряет смысл — особенно в конце главы, о чем ниже. Но и совсем скоро терминологическое творчество переводчика заставляет его вводить вместо **«СУБСТАНЦИИ САМОЙ ПО СЕБЕ»** совсем странное понятие **«НЕПОСРЕДСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ»** (348) — как будто и не существовало никаких споров про «врожденные идеи», *tabula rasa* и т.д., как будто не писали свои тексты ни Локк, ни Ньютон, ни Юм, ни... Бэксандалл.

Но, как легко выясняется почти тут же, дело не в излишней понятийной фантазии, а в неготовности говорить с автором на одном языке и уровне: вместо **«ЛУЧИ, ПРОЕЦИРУЕМЫЕ ОТ ПРЕДМЕТА НА ПЛОСКОСТЬ ИЗОБРАЖЕНИЯ, ВСТРЕЧАЮТСЯ С НЕЙ ПОД ПРЯМЫМ УГЛОМ, А НЕ ВНУТРИ ПЕРСПЕКТИВНОЙ ПИРАМИДЫ, ВЕРШИНА КОТОРОЙ — ГЛАЗ»** все уже знакомым нам образом упрощено: исчезли лучи (вместо них проецируется сам предмет) и возникает какая-то **«КОНУСООБРАЗНАЯ ПЕРСПЕКТИВА»** (349). Но если перспектива способна выдержать выворачивание себя шиворот навыворот («обратная перспектива», причем, именно в отечественном узусе), то со смыслом такие вещи производить все же нежелательно.

Чуть выше непостижимое и, по-видимому, непреодолимое желание переиначивать слова заставляет переводчика говорить о «размерах реальности», хотя в оригинале всего лишь та же субстанция и ее размеры (что бы не имелось в виду под этой самой субстанцией, это — нечто вполне конкретное, но никак не «реальность» как таковая). Можно, вслед за прежними переводчиками, употреблять это слово как Субстанция или ставить в кавычки, чтобы подчеркнуть несовпадение с сегодняшним значением этого термина. Можно было бы, конечно, придумать замену («субстанция как вещь»), но уж совсем не «реальность».

Вот еще пример смыслового искажения, вызванного желанием свести текст к избитым оборотам речи: «ПЕРСПЕКТИВНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ, ОСНОВАННОЕ НА ОЩУЩЕНИИ, И ОБЪЕКТИВНОЕ ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ РЕАЛЬНОСТИ» (349) вместо оригинального — «ПЕРСПЕКТИВНОЕ (ИЛИ «СЕНСУАЛЬНОЕ») ИЗОБРАЖЕНИЕ И ОБЪЕКТИВНОЕ (ИЛИ «СУБСТАНЦИАЛЬНОЕ»)». Понятно, что лишено смысла «изображение, основанное на...». Это никак не характеризует способ построения, тем более, что в оригинале два типа одного изображения (depiction), а не изображение и воспроизведение, и они *различаются как раз на основании того, что они изображают*: перспектива — это ощущения, объективное (или лучше — объектное) — сами объекты («объективное воспроизведение реальности» — чудовищно отдает марксистско-ленинской «эстетикой»). На вопрос, что изображает живопись Шардена, автор книги отвечает, что точно — не субстанцию, автор перевода — не реальность (и снова — какую?). Аргумент автора книги: это не так — тогда бы она напоминала бы архитектурный чертеж и ей не нужна была бы такая акциденция как цвет, заменяется в переводе на «случайность цвета» (получается, есть и «необходимость цвета»?). Как, спрашивается, акциденция — комплементарное понятие к субстанции, превратилось в случайность (контингенцию)? Хотя, с другой стороны, сняв голову (субстанцию), по волосам (акциденциям) не плачут...

Наверное, следует признать, что это недостаток субстанциональный, ведь чуть далее (350) парадоксальный (по форме) вопрос, сколько «восприятия воспроизведено» в картине, заменяется на сколько «реальности в ней представлено». Только что было сказано, что это не реальность, как тут же — мера реальности! Повествование теряет смысл, и все потому, что используется не просто не то слово, а слово-паразит, которым можно затыкать любую дыру даже не смысла, а понимания.

Реальности здесь никак нет и не может быть, ведь сам автор книги объясняет, что субстанциальное изображение — это как у Пикассо (мы могли бы назвать такой тип изображения концептуальным, умозрительным, схематичным и точно противоречащим всякому «воспроизведению реальности»). Примечательно, что это место в переводе опущено.

Возможный ключ к пониманию и, соответственно, к воспроизведению в переводе «субстанции» — греческий, конечно же, «исходник» этой латинской кальки (ее автор — Сенека) — «ипостась», т.е. индивидуальное (личное) существование чего-либо, иначе — экзистенция, которая, как известно, не может не быть телесной, поэтому «субстанция — это «материальная подоснова» (95/347). С другой стороны, важна и такая терминологическая проблема как быстро сложившаяся традиция (начиная с Квинтилиана) ставить латинскую субстанцию в соответствие греческой как раз уже усии! Это видно, например, в триадиологических текстах Ньютона, рассуждающего, например, о том, какова субстанция Св. Духа (и дико было бы переводить это как Его реальность: смысл сразу бы менялся — будто великий физик и оригинальный богослов сомневается в Нем).

Безусловно не очень хорошо игнорировать и отечественную переводческую традицию, достойно потрудившуюся в свое время и имевшей *опыт* перевода весьма непростых текстов — вроде того же Локка: «...не представляя себе, как /.../ простые идеи могут существовать самостоятельно, мы привыкаем предполагать некоторый *субстрат*, в котором они существуют и от которого происходят, а потому мы этот субстрат называем *субстанцией* — «Опыт о человеческом разумении», книга вторая, глава 23 // Локк. Сочинения в 3 тт. М., 1985. пер. А. Н. Савина). Следует иметь в виду, что субстанция может быть субстратом как и идей, так и, например, действий! (Там же, 348). Понятно, как важно сохранять этот вполне легитим-

ный термин и соответствующий узус в целости и сохранности...

Иначе говоря, субстанция — это «индивидуальная сущность» (можно даже и во множественном числе применительно к реалиям нашего мира говорить о «сущностях» почти что в смысле существ, хотя метафизическую подоплеку даже оптических дискурсов игнорировать никак не хорошо). Автор книги говорит об этом совсем недвусмысленно, упоминая спор Кампера со своим учителем Альбинусом и напоминая, что существовали «СРЕДСТВА ВИЗУАЛЬНОЙ РЕГИСТРАЦИИ СУБСТАНЦИИ ОБЪЕКТОВ КАК ОППОЗИЦИЯ К ИХ СЕНСУАЛЬНО-ВИЗУАЛЬНОМУ ХАРАКТЕРУ — ОТНОСИТЕЛЬНО ЗРИТЕЛЯ» (96—97). Это ортогональный тип проекции («архитектурная перспектива» в терминах Кемпера) или «технический рисунок, воспроизводящий субстанцию» (97).

И, кстати, никак не какой-то «глубинный фокус», а просто фокус, расположенный в глубине картины. Равным образом, выдавая «искусствоведческую» неискушенность переводчика, выглядит странной неловкостью «освещение композиции» (350), как будто она — тоже какая-то по крайней мере «субстанция» или вещь (на самом деле — буквально *lighting composition*, т.е. «освещающая композиция», иначе — «световая композиция» или, лучше, «компоновка освещения», если предполагается некая отдельная композиция, организующая световую составляющую изображения, или «освещение в композиции», если мы думаем о «композиции» как синониме-эквиваленте «картины», хотя, кажется, у Бэксандалла это не совсем так...) Из области уже цветоведения: не насыщенность цвета, а буквально «цветосила», хотя лучше говорить о краске (*hue*).

Ненужная приблизительность и просто небрежность встречает нас дальше: «...КАК СТАРАЯ ФОРМУЛА ВЫГЛЯДЕЛА БЫ, БУДЬ ОНА РЕПРЕЗЕНТАЦИЕЙ, И СДЕЛАВ ЕЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИЕЙ ВОСПРИЯТИЯ, ОН СДЕЛАЛ ЕЕ ЧЕМ-ТО ИНЫМ»

(something else). Так в оригинале, а в переводе — «...ЧТО МОГЛА БЫ РЕПРЕЗЕНТИРОВАТЬ СТАРАЯ ФОРМУЛА И ЗАСТАВИВ ЕЕ РЕПРЕЗЕНТИРОВАТЬ **РЕАЛЬНОСТЬ...**» (98/350). Повторим еще раз, этот автор достоин хотя бы уважительного отношения уже к своей стилистике, пусть и усложненной, тем более, что дело не в ней одной, вернее, она — часть и инструмент чего-то большего. Итак: «реальностью» нельзя заменять все подряд без разбора как только возникают трудности — в восприятии текста, его стиля, его смысла.

И вот теперь — о самом главном, что заключается в двух словах: «equivocation» и «fiction», появляющихся в последнем абзаце предпоследнего раздела главы.

Но важно то, что equivocation встречается и чуть раньше — в связке с «вопросом или проблемой или неопределенностью, имплицитно присутствующих в интеллектуальной культуре шарденовского времени и касающихся того, что репрезентирует живопись» (98). Так в этом-то и дело, что «Шарден работает внутри этой неопределенности или фикции» (98). Поэтому «экивокация» — это никак не «двусмысленность» (это, строго говоря, полисемантика), равно как и «фикция» — это именно фикциональность, то, что определяет литературу художественную», ибо, как известно, *ut picture poesis*.

Так Бэксандалл приближается к сути своего замысла: с помощью фикциональности как раз можно и должно понимать как поэзию, так и изображение, если мы осведомлены в жанровой принадлежности и того, и другого, и, самое существенное — третьего: речь всегда идет о «нас», т.е. историках искусства, у которых должен быть под рукой свой уже эпистемологический «жанр», описывающий отношение к изобразительности, помогая нам оставаться во все той же фикциональной «неопределенности».

Существенно также, что неопределенность и фикция (не фиктивность!) действуют совместно и «остроумно», позволяя колебаться между двумя модусами изобразительно-

сти (об этом — концовка главы). Это или «заставлять „позировать“ (to pose) субстанцию, материал и свет так, чтобы зрителю можно было предложить сверх-природный и нерастраченный (или централизованный) визуальный опыт», или «складывать в композицию (to compose) элементы ощущения, контуры (никак не „плоскости“!), и тона, и краски — тем способом, чтобы они воспроизводили обусловленное восприятие субстанции» (98—99). Это и есть поэзия, и она — *инструмент* особого рода критики.

Поэтому безусловно: **«МЫ СПОСОБНЫ СОГЛАСИТЬСЯ С ФИКЦИЕЙ В ХОДЕ ПОВТОРНОГО ПЕРЕЧИТЫВАНИЯ СТИХОТВОРЕНИЯ ИЛИ В ХОДЕ ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОГО РАЗГЛЯДЫВАНИЯ ИЗОБРАЖЕНИЯ: ЖАНРОВЫЙ ОПЫТ НАУЧИЛ НАС ЭТОМУ»** (99/350) вместо «МЫ МОЖЕМ ЕГО [„ЛИРИЧЕСКОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ“] ПЕРЕЧИТЫВАТЬ И ВНОВЬ ВНИМАТЕЛЬНО РАССМАТРИВАТЬ КАРТИНУ, **МИРЯСЬ С ФИКЦИЕЙ...**» («We can go along with the fiction over repeated readings of the poem, or over sustained inspection of the picture: experience of the genres has taught us to do so»). Еще раз, в «фикции» здесь нет отрицательного смысла. При изменении порядка информации, в переводе может быть упущено это уравнивание-приравнивание *предварительных* «процедур» перечитывания и разглядывания (похожее — раньше в 1 главе (29), где упоминаются «специальные истории, рассказываемые о таких вещах как мосты (и изображения)»). Наивная корректура по поводу отношения к «фикции» — могла бы быть просто забавной, если бы не искажение и упразднение самого главного стержня *эпистемологического* текста Бэксандалла, к слову сказать, вдохновлявшегося Карлом Поппером, Джоном Серлом, Артуром Данто и Георгом Хенриком фон Вригтом, если верить примечаниям).

Последние три страницы оригинала подверглись самым безжалостным и одновременно немотивированным искажениям, что в виду только что сказанного, повторяю, делаю

ет этот перевод почти бесполезным и просто не безвредным.

«ПОСРЕДСТВОМ РЕПРЕЗЕНТАЦИЙ ОН [ШАРДЕН] РАССКАЗЫВАЕТ НЕ О **СУБСТАНЦИИ** /.../, ОН РАССКАЗЫВАЕТ **ИСТОРИЮ** О ПЕРЦЕПТИВНОМ ОПЫТЕ, ОТЧАСТИ ОБЛАЧЕННОМ В ОДЕЖДЫ ОДНОГО ИЛИ ПАРЫ СЕНСОРНЫХ МОМЕНТОВ: ПОРОЙ ОН ПОЗВОЛЯЕТ ШУТИТЬ ПО ПОВОДУ ЭТОЙ **ФИКЦИИ** С ПОМОЩЬЮ ТАКИХ **МОМЕНТАЛЬНЫХ СУБСТАНЦИЙ** КАК ВРАЩАЮЩИЙСЯ ВОЛЧОК ИЛИ ЗАСТЫВШИЙ НАД ЧАШКОЙ ПАР» (102/352—353).

В переводе: «ГЕРОИНЕЙ ЕГО РАССКАЗОВ СЛУЖИТ НЕ **РЕАЛЬНОСТЬ** /.../; ЕГО **ИСТОРИИ** — ОБ ОПЫТЕ ВОСПРИЯТИЯ, СЛЕГКА ЗАМАСКИРОВАННОГО ПОД ОДНО-ДВА МИМОЛЕТНЫХ ОЩУЩЕНИЯ, ИНОГДА ОН ПОДШУЧИВАЕТ НАД ЭТОЙ **УСЛОВНОСТЬЮ**, **ФИКСИРУЯ РЕАЛЬНОСТЬ** — ЗАСТЫВШИЙ ВОЛЧОК ИЛИ ОСТАНОВИВШИЕСЯ НАД ЧАШКОЙ КЛУБЫ ПАРА».

Здесь непреодолимое желание заменять все направо-налево «реальностью» достигает абсурда: неужели автор книги хочет сказать, что перцептивный опыт — нереален? «Фикция», благополучно державшаяся на плаву несколькими страницами прежде, становится (маскируется?) «условностью», и, несмотря на всю нашу сдержанность, так и подмывает заметить, что сам перевод — условная фикция...

«СУЩЕСТВУЕТ НЕКОТОРАЯ СТЕПЕНЬ СИММЕТРИИ МЕЖДУ **ОПЫТОМ**, **ИМ РЕПРЕЗЕНТИРУЕМЫМ**, И НАШИМ **ОПЫТОМ** — **ВОСПРИЯТИЯ ИЗОБРАЖЕНИЯ**, ХОТЯ СИММЕТРИЯ ЭТА — НЕПОЛНАЯ».

В переводе: «МЕЖДУ ТЕМ **ОЩУЩЕНИЕМ**, **КОТОРОЕ ОН ИЗОБРАЖАЕТ**, И НАШИМ СОБСТВЕННЫМ **ОЩУЩЕНИЕМ** **ОТ ЕГО КАРТИН** ЕСТЬ НЕКОТОРАЯ СИММЕТРИЯ, НО СИММЕТРИЯ НЕПОЛНАЯ».

Тот же «опыт», что фигурировал в предыдущем предложении, здесь становится «ощущениями», которые тоже присутствовали в предыдущей фразе, но здесь читатель должен

догадаться, что эти «ощущения» — не те «ощущения», они теперь — «от картины», т.е. они — эмоции (только это и значит русский оборот «ощущения от чего-либо»: я ощутил страх, неуверенность, радость, разочарование, удовольствие и т. д. — *от* воздействия чего-либо, *от* встречи с чем-то и т.д.)

«ТО, ЧТО МЫ ИМЕЕМ В „ДАМЕ ЗА ЧАЕПИТИЕМ“ — ЭТО **ПРОИЗВЕДЕННАЯ ЗАПИСЬ ВНИМАНИЯ**, КОТОРУЮ МЫ САМИ, ВЕДОМЫЕ ОТЧЕТЛИВОСТЬЮ И ПРОЧИМИ ВЕЩАМИ, В КРАТКОМ ВИДЕ **ВОС-ПРОИЗВОДИМ**, И ЭТОТ **НАРРАТИВ**, ПОВЕСТВУЮЩИЙ О ВНИМАНИИ, ВЕСЬМА НАГРУЖЕН: В НЕМ ЕСТЬ ТОЧКИ ФОКУСИРОВКИ, ПРЕИМУЩЕСТВЕННЫЕ МЕСТА ФИКСАЦИИ, НЕДОСТАТКИ, ХАРАКТЕРНЫЕ **МОДУСЫ** РАССЛАБЛЕНИЯ, **ОСОЗНАВАНИЕ** КОНТРАСТОВ И ПЫТЛИВЫЙ ИНТЕРЕС К ТОМУ, **ЧЕГО НЕ ДОБИТЬСЯ ПОСРЕДСТВОМ ЗНАНИЯ**».

В переводе: «ДАМА ЗА ЧАЕПИТИЕМ» ПРЕДСТАВЛЯЕТ СОБОЙ **РАЗЫГРАННОЕ ВОСПОМИНАНИЕ О СОСРЕДОТОЧЕННОСТИ**, КОТОРОЕ МЫ **РАЗЫГРЫВАЕМ** ВСЛЕД ЗА ХУДОЖНИКОМ ПОД ВЛИЯНИЕМ ЧЕТКОСТИ И ДРУГИХ ФАКТОРОВ; ЭТО РАССКАЗ О ВНИМАНИИ **ГУСТО НАСЫЩЕН** — В НЕМ ЕСТЬ СВОИ ФОКУСЫ, ВЫДЕЛЕННЫЕ ТОЧКИ ФИКСАЦИИ ВЗГЛЯДА, ПРОВАЛЫ, ХАРАКТЕРНЫЕ **ЗОНЫ** ОСЛАБЛЕННОГО ВНИМАНИЯ, **СОЗНАНИЕ** КОНТРАСТОВ И СТРЕМЛЕНИЕ УЗНАТЬ ТО, **ЧЕГО ЗНАТЬ НЕЛЬЗЯ**»

Помимо того, что перевод «густо насыщен» уже привычными «фокусами» с подменной терминов, мы наблюдаем здесь и совсем не разыгранное (и потому нешуточное) невнимание к важному для Бэксандалла, взятому из репертуара Коллингвуда и откомментированному, между прочим, Поппером понятию «re-enactment» («воспроизведение»), означающему, применительно к историческому объяснению, процедуру перформативно-имагинативного воспроизведения-реконструкции того или иного исторического положения дел (ср. русск. пер. Р. Дж. Коллингвуда [1980], с. 269:

«историк должен воспроизводить [reenact] прошлое в собственном сознании» или «именно как нашу мы воспроизводим [perform] ее [„мысль другого“] и осознаем это в ходе данного воспроизведения [the performance]», 275 — пер. Ю. А. Асеева).

— Предоставим слово самому Бэксандаллу — он высказался обо всем подобном со всей прямоотой в начале той же самой книги, к которой принадлежит и разбираемая многострадальная глава о Шардене: «Для Коллингвуда то, что мы „воспроизводим“ — это рефлексия актора в реконструируемой ситуации; мы не дублируем важные чувственные и эмоциональные измерения опыта как такового, наоборот, здесь припасена роль для эмпатии, помогающей одолеть тот факт, что разум нынешний — не тот, что разум, скажем, 15 века. С точки зрения же Поппера мы не „воспроизводим“ мысль актора, но производим „идеализированную и мотивированную реконструкцию“ объективной проблемы и объективной ситуации на уровне, отличном от его (актора) актуальной мотивации, и роль эмпатии сведена к своего рода интуитивному контролю за тем, насколько успешен анализ ситуации» (14).

Мы воспроизвели этот мизерный фрагмент из крайне и принципиально содержательных начальных глав книги Бэксандалла лишь с той целью, что дать почувствовать уровень его теоретической рефлексии — столь адекватной и исчерпывающей, что она, будучи детально отрефлексированной, позволяет ему же и «отвернуться от теоретического курса и выбрать курс анти-теоретический» (15). Впрочем, и то только для того, чтобы «подчеркнуть сложность и специфичность изображений и их объяснений» (15). Но это — право того, кто в теории вполне искушен и кто автор и владыка этой теории, другим же делать вид, что теории нет вовсе, — по крайней мере легкомысленно...

Понятно поэтому, насколько нелепо выглядит неловкая то ли корректура, то ли редактура, то ли просто, извините,

халтура по отношению к точно выверенным формулировкам этого достойнейшего автора: опять под занавес — реальность вместо субстанции и нечто совсем невообразимое и непостижимое.

Вместо «**ДВУХ СТИЛЕЙ ИЗОБРАЖЕНИЯ, СУБСТАНЦИАЛЬНОГО И СЕНСУАЛЬНО-ПЕРЦЕПТИВНОГО**» мы видим в переводе «**ДВА МОДУСА ИЗОБРАЖЕНИЯ, ОДИН ИЗ КОТОРЫХ БЫЛ ОРИЕНТИРОВАН НА ТОЧНУЮ ПЕРЕДАЧУ РЕАЛЬНОСТИ, А ВТОРОЙ — НА ОЩУЩЕНИЯ И ВОСПРИЯТИЕ**» (103/353).

Вместо «**ОБРЕТЕНИЯ ЧУВСТВА ТОГО ПАТТЕРНА, ЧТО ПРИСУЩ БЫЛ РАЗУМУ 18 ВЕКА**» — «**ПРИБЛИЖЕНИЕ К ОСНОВАМ МЫШЛЕНИЯ...**». «**ПРИЛОЖЕНИЕ ОТЧЕТЛИВОСТИ К ЖИВОПИСИ**» — вместо «**ПИКТОРИАЛЬНАЯ ПРОЕКЦИЯ**».

Но самое существенное — замена «**ПИКТОРИАЛЬНОГО ПРИСУТСТВИЯ**» (как условия исторического знания об искусстве, в данном случае, связанного с локкианством) на некое «**ПИКТОРИАЛЬНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ**»!

Как «**КРИТИЧЕСКИЙ УРОЖАЙ**» (отличная метафора!) превратился в унылые «научные результаты»? Как «**ПОЗИТИВНЫЙ**» (в смысле положительный) превратился в «**ПОЗИТИВИСТСКИЙ**», а «**ОБСТОЯТЕЛЬСТВА**» — в «**ДОКАЗАТЕЛЬСТВА**»? И всему этому, кажется, нет ни конца, ни края! И, главное, никакого разумного объяснения!

Припасем финальный абзац перевода для следующего раздела наших комментариев, но лишь для того, чтобы сосредоточиться на очень серьезной вещи под названием «**ИНФЕРЕНЦИАЛЬНАЯ КРИТИКА**», фигурирующая в переводе под маской... «**ЛОГИЧЕСКИХ РАССУЖДЕНИЙ**» (104/353). Это, правда, очень важно и требует отдельного разговора. Сам автор книги посвящает ему следующую и финальную главу своей книги, заканчивая предыдущую упоминанием этого особого «жанра» критики, отличного от критики художественной (art critic). Скажем сразу, что и вся книга завершается той же проблемой «инференциального критицизма».

Панофский?

В конце своего перевода Бэкснадалла, переводчица позволила себе комментарий (см. ниже) к фразе: «ЭТИ ИЗЫСКАНИЯ... СТОЯТ [ПОТРАЧЕННЫХ НА НИХ] ВОЛНЕНИЙ, ЕСЛИ ИМЕЕТСЯ ВТОРИЧНОЕ **УДОВОЛЕТВОРЕНИЕ**, ТАКОЕ КАК УДОВОЛЬСТВИЕ ВИДЕТЬ В ИЗОБРАЖЕНИИ НЕКОЕ ОКНО, ОТКРЫТОЕ В СТОРОНУ КУЛЬТУРЫ» (а может и не открытое, а просто выходящее (give on) во двор цивилизации-культуры). В любом случае, это никак не просто «ДОПОЛНИТЕЛЬНОЕ **УДОВОЛЬСТВИЕ** ОТ ТОГО, ЧТО КАРТИНА СЛУЖИТ НАМ ЧЕМ-ТО ВРОДЕ (?) ОКНА В ПОРОДИВШУЮ ЕЕ КУЛЬТУРУ». Слово satisfaction описывающее почти психоаналитический момент «сатисфакции-компенсации» из-за вызванных волнений-troubles, переведено как «удовольствие» проигнорировано regarding, замененное неким «служит», и добавлено «порождение» этого окна (или этой «картины») культурой — смысловое расширение, не только отсутствующее в оригинале, но прямо противоречащее всей, повторяю, эпистемологической коллизии книги.

Но мы привели и эту цитату сугубо ради упомянутого переводческого комментария, где предлагается сравнить упоминание картины-окна, выходящего в/на культуру, с «третьим уровнем анализа произведения искусства в системе (sic!) интерпретации, предложенной Панофским в 1932 году» (с. 353). Предложение сравнить полу-ироничный тезис Бэксандалла, включающий избитую уже в 18 веке альбертианскую метафору картины как окна (la finestra), с «третьим уровнем анализа (?)», хотя у Панофского речь идет о «синтезе» (ср. корректуру немецкой таблицы в 1939, где в качестве инструмента интерпретации появляется «синтетическая интуиция»), — все это выдает, увы, какую-то почти отчаянную дезориентацию переводчицы, вынужденной выступать и в роли методолога. У Панофского в таблице и слова нет про культуру, равно как, кстати, и про «общую интеллектуальную историю».

Зато есть «всеобщая история духа», которая есть «объективная корректива интерпретации» и которую, даже если ее путать с культурой, нельзя рассматривать, согласно Панофскому, как то, что расположено «за окном». Как корректура-верификация, всеобщая *история* духа — вне изображения (она — «объективная»), тогда как метафора окна предполагает именно создание изображением (формирование-оформление, построение-образование) того, что видно сквозь него. Картина-окно имеет то, что оно обрамляет, в качестве своего наполнения, вернее — значения, кстати говоря, переведенного почему-то именно как «содержание», хотя это принципиальнейшим образом не совпадающие понятия: содержание чего-либо состоит из значения и из смысла, а также, быть может, и из чего-то еще, что можно именовать проверенным понятием «материи». Картина-окно, а уже тем более картина-зеркало (вариант Леонардо) «форматирует» и мир, предстающий помещенным внутрь нее, и, что самое неприятное — «мировоззрение».

Но «история духа» как корректура, если верить Панофскому, есть именно то, «ЧТО ПРОСВЕЩАЕТ НАС ОТНОСИТЕЛЬНО ТОГО, ЧТО ВОЗМОЖНО ДЛЯ ОПРЕДЕЛЕННОЙ ЭПОХИ ИЛИ ДЛЯ НЕКОТОРОГО ОПРЕДЕЛЕННОГО КУЛЬТУРНОГО КРУГА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ МИРОСОЗЕРЦАНИЯ» (S. 202). Легко заметить, что уже одно наличие в этом комментарии «мы» переводит разговор в случае с «объективной корректурой» (третий *столбец* таблицы) за пределы изображения, что крайне важно для Панофского-методолога: история духа — резервуар возможностей, питающий в том числе и культуру, в том числе и визуальную, в том числе и пикториальную. Но максимально и, так сказать, финально важно, что это и источник питания для самой интерпретации («нашей» интерпретации), избегающей использовать всякую «власть», как это предлагал Хайдеггер в качестве ученика Гуссерля, а не Кассирера (случай Панофского). Слово «дух» здесь никак нельзя заменять никакими «идеями», тем па-



Сергей Дзикович. «Что такое метафизика?» Мартина Хайдеггера. Из серии «Тексты»

че — интеллектуальными, ибо где дух — там свобода, в том числе, и от стиля как такового, и, кстати, от излишней склонности к рассудительности, а также привычки заменять незнакомое — знакомым.

Иконология — никак не новое «понимание стиля», отличное от формализма лишь тем, что, видите ли, «искусство является частью более общего поля культуры, а произведение искусства — „документом“ породившего его мировоззрения» (136). Никакое мировоззрение ничего не порождает, кроме общих фраз, порождает искусство — его творец, не всегда, правда и быть может, к счастью, осознающий, какие силы и смыслы в нем себя проявляют. Незаметно, по ходу интерпретации уже самого Панофского, введенный им корректирующий принцип, призванный сопротивляться всякому «тоталитаризму» и позитивизму идеологий, наоборот, оказался средством воссоздания архаичной, догматичной и совершенно механистической познавательной «картины»: одно вкладывается в другое — без объяснения и даже описания, как устроена эта культурно-историческая матрешка...

Как такое могло случиться? По причине лишь одного: методологически-эпистемологическая корректура в сознании переводчика-комментатора нечаянно «отразилась» в устройстве самого произведения, мирозерцание оказалось элементом структуры самого произведения. К производству искусства, вернее, к описанию его содержательной устройства, относится лишь первый (крайний левый) столбец, второй — это уже не произведение искусства, а наука об искусстве, понятая в своей строгости как источниковедческая дисциплина (из перевода заголовка таблицы в данном случае убрано зачем-то ключевое понятие «источник»), третий же — на всех трех уровнях — это поле истории (как историчности) в широчайшем и всеобъемлющем (например, дильтеевско-герменевтическом) смысле этого слова (расширенный англоязычный вариант таблицы именуется

корректуру «историей традиций», что тоже неплохо). Интересно, кстати, что в сопроводительной статье к тексту Панофского говорится про англоязычные варианты, что это «сокращенные и упрощенные версии» немецкого варианта (с. 134). Это совсем наоборот: это расширенные и усложненные версии, что видно невооруженным глазом: например, добавлен еще один — очень важный — столбец, касающийся «акта интерпретации». Кроме того, к слову о последовательности всех этих таблиц: начало — не статья 1932 года, а предисловие к «Геркулесу на распутье» (1930) с обязательным упоминанием немецких позднейших вариантов, — сама эта «критика редакций» представляется ценнейшей документацией в истории иконологии и искусствознания.

А «документ» хорош именно тем, что касается индивидуальности, которая, в том числе, — и в личности породившего его художника, никак не более, но и никак не менее (поэтому опять же «ЖИЗНЕННЫЙ ОПЫТ» перевода — это, на самом деле, «ВИТАЛЬНО-БЫТИЙСТВЕННЫЙ ОПЫТ», который, кстати говоря, корректируется никакой не «ИСТОРИЕЙ СТИЛЯ», а «ИСТОРИЕЙ ГЕШТАЛЬТОВ», хотим мы того или нет). Стоит не забывать, что предметом интерпретации на этом первичном уровне будет не «ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ СМЫСЛ» (Панофский не предлагает своему читателю интерпретировать ни Гуссерля, ни Шелера, ни Хайдеггера, ни Мерло-Понти), а «ФЕНОМЕНАЛЬНЫЙ», распределенный «В СМЫСЛЕ ВЕЩЕЙ И В СМЫСЛЕ ЭКСПРЕССИИ». Равным образом второй уровень — это не «СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЙ СМЫСЛ» (будто есть и бессодержательный), а именно «СМЫСЛ ЗНАЧЕНИЯ», т.е. смысл факта референции, говоря чуть более современным языком.

У Панофского все выглядит весьма и продуманно, и много- и неоднозначно. Вся таблица в целом — как форма «наглядного итога» (203) — представляет собой «ПРОБЛЕМАТИКУ ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ИСТОЛКОВАТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ» (фактически каждая ячейка — это

проблемная зона, никак не нуждающаяся в адаптации, а наоборот, стимулирующая вопрошающее и потому работающее, продуцирующее усилие сознания).

В этом смысле показательны фундаментальные искажения принципиальных понятий в переводе цитаты из немецкого текста Панофского (135):

В антологии мы видим следующее: «ОТРАЖЕНИЕ В ПРОИЗВЕДЕНИИ ИСКУССТВА МИРОВОСПРИЯТИЯ ЭПОХИ ПАНОФСКИЙ ПРЕДЛАГАЛ ПОВЕРЯТЬ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ИСТОРИЕЙ (мы уже выяснили, что это не так — С.В.); ИТОГОМ ТАКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ (так в чем же состоит „такая“ интерпретация, в „поверке“? — С.В.) было выявление „НЕПРЕДНАМЕРЕННОГО И БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО САМОВЫРАЖЕНИЯ ОСНОВ МИРОВОЗЗРЕНИЯ, В РАВНОЙ СТЕПЕНИ СВОЙСТВЕННЫХ ОПРЕДЕЛЕННОМУ ТВОРЦУ, ПЕРИОДУ, НАРОДУ И КУЛЬТУРНОМУ СООБЩЕСТВУ“, поскольку „ВЕЛИЧИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДОСТИЖЕНИЯ, В КОНЕЧНОМ СЧЕТЕ, ОПРЕДЕЛЯЕТСЯ ТЕМ, НАСКОЛЬКО ЭНЕРГИЯ ОСОБОЙ КАРТИНЫ МИРА ВОПЛОТИЛАСЬ В ПЕРЕПЛАВЛЕННОЙ МАТЕРИИ И ПЕРЕДАЕТСЯ ЗРИТЕЛЮ“».

На самом деле у Панофского так (мы начнем чуть раньше эту фразу, не с середины): «И ТОЧНО ТАК ЖЕ (как приветствие встречного приподниманием шляпы — С.В.), НО ТОЛЬКО В ГОРАЗДО БОЛЕЕ ГЛУБОКОМ И ВСЕОБЩЕМ ЗНАЧЕНИИ, КАК НАМ КАЖЕТСЯ, В ОСНОВАНИИ ПОРОЖДЕНИЙ ИСКУССТВА — ГЛУБЖЕ ИХ ФЕНОМЕНАЛЬНОГО И ЗНАЧИМОГО СМЫСЛА — ЛЕЖИТ КОНЕЧНОЕ СУЩНОСТНОЕ СОДЕРЖАНИЕ: НЕВОЛЬНОЕ И НЕОСОЗНАННОЕ САМООТКРОВЕНИЕ ФУНДАМЕНТАЛЬНОГО [СПОСОБА] ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ С МИРОМ, КОТОРЫМ В РАВНОЙ МЕРЕ ПОМЕЧЕН И ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ТВОРЕЦ, И ИНДИВИДУАЛЬНАЯ ЭПОХА, И ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ НАРОД, И ИНДИВИДУАЛЬНАЯ КУЛЬТУРНАЯ ОБЩНОСТЬ; И КАК ВЕЛИЧИЕ ХУДОЖНИЧЕСКОГО УСИЛИЯ В КОНЕЧНОМ СЧЕТЕ ЗАВИСИТ ОТ ТОГО, КАКОЙ КВАНТ „ЭНЕРГИИ МИРОСОЗЕРЦАНИЯ“ ПРОНИК В ОФОРМЛЕННУЮ

(буквально: „обретшую гештальт“, но никак не „переплавленную“ — С.В.) МАТЕРИЮ И ОТ НЕЕ БЫЛ ПЕРЕНАПРАВЛЕН НА НАБЛЮДАТЕЛЯ <...>, ТАК И ВЫСШАЯ ЗАДАЧА ИНТЕРПРЕТАЦИИ СОСТОИТ В ТОМ, ЧТОБЫ ПРОНИКНУТЬ В ТОТ САМЫЙ ОКОНЧАТЕЛЬНЫЙ СЛОЙ СУЩНОСТНОГО СМЫСЛА» (200—201).

Легко заметить, что речь не идет о «выявлении» этого слоя вовсе — он постулируется как исходное условие интерпретации, это первоначальное положение дел (любая человеческая активность имеет этот слой значения по определению). Дело в том, согласно Панофскому (и здесь он совсем-совсем, конечно, не оригинален), интерпретация как понимающая («смыслоисполняющая») активность должна работать и в этом «регионе» смысла, и она должна его не **«выявлять»**, а буквально — **«достигать»** (201). Вопрос — через что (источник интерпретации — второй столбец) и как (посредством корректирующего принципа — третий столбец).

Приведем пример. Я намерен достичь некоторого известного, например, острова, на пути к которому расположены те и те земли (1 столбец), снаряжаю кораблю, запасаясь провиантом и командой (2 столбец) и достигаю своей цели, используя соответствующие навигационные карты, не позволяющие мне сбиться с пути (3 столбец). Я, если все сложится благополучно, в результате достигну искомого острова, на который, быть может, прежде никто не ступал, но его *появление* на горизонте не будет означать его *выявление* (наличие) как сущего в системе мироздания. Здесь нет пафоса первооткрывательства: основная работа уже проделана, все достаточно размечено и нанесено на карту тем же Панофским — в его более теоретических статьях, следующих за настоящими «путешественниками» вроде Вильгельма Дильтея, Генриха Риккерта, Эрнста Кассирера, Карла Маннгейма и т.д., установившими путь, по которому можно двигаться, дабы достичь определенной (заранее определенной!) цели (что и есть буквально «методология»). Еще раз: я

именно достиг указанной цели, решив поставленные задачи и преодолев указанные проблемы, обретя то, что искал, а не открыл то, что не чаял и увидеть (не «выявил» никак ничего вовсе!) Это именно такая — гуманитарно-идеографическая — методология («история искусства как гуманитарная дисциплина»), как альтернатива методологии номотетической (естественно-научной установке), хотя вполне возможна и совсем иная, третья и даже четвертая (и об этом-то — вся книга Бэксандалла!)

Поэтому обращает на себя сугубое внимание появление в рассуждениях переводчика отсутствующей в оригинале связки «**поскольку**». Это не очень удачная идея — разрезать одно сквозное высказывание на две части и соединять их потом новой логической связью — причем именно детерминацией!), а также замена, взаимодействия-поведения какой-то «основой», да еще и «мировоззрения», откровения — «выражением», эпохи — «периодом», а также (это совсем плохо) мирозерцания — «картиной мира». В том-то и дело, что любая «картина мира» — вредна с точки зрения любой пост-дильтеевской герменевтики — хоть хайдеггерианско-гадамеровской, хоть дерридианской.

Но самая роковая ошибка — это игнорирование многократно и подчеркнуто повторяемого атрибута «индивидуальный», — а ведь это сама суть всей подобной эпистемологии, ни на мгновение не предающей человеческое, субъектное, сущностное, бытийственное и экзистенциальное в угоду самым распрекрасных, но общих фраз, оборотов, представлений, систем, схем, гештальтов, паттернов, идей, идеологий, методов и методологий (мы к этому вернемся под конец наших «рассуждений» в связи с крайне важной концовкой всей книги Бэксандалла, о котором мы, конечно же, не забыли).

В любом случае, способ воспроизведения в переводе таблицы Панофского — это еще один пример вопиющего пренебрежения очень конкретной и коннотативно насы-

щенной, концептуально расширяющей текст терминологией. Но одновременно — это и замечательный повод поговорить о совершенно необходимых «корректирующих принципах», касающихся и переводческой деятельности.

Главное условие, как это не банально звучит, — это наличие научного редактора, способного со стороны взглянуть на перевод и оценить и результаты перевода, и, самое главное, — характер отношений между переводчиком (особенно не совсем искушенном в своем ремесле) и автором (особенно весьма изощренным в своей концептуальной оснащенности).

Опасный момент слияния с текстом и автором, когда уже не замечаешь, чьи это мысли и чей это текст, — почти неуловим, но еще более зыбкой может оказаться грань между симпатией и эмпатией: разница лишь в том, что в последнем случае — забываешь о себе, предварив это состояние или даже вызвав его последовательной **рефлексией**. Мне представляется симптоматичным, что переводчица тщательно избегает этого слова, которое, однако же, — самый настоящий *terminus technicus*, обязательный к употреблению, если мы только не какие-нибудь крайне принципиальные неоселлингианцы. Хотя забавно, что где речь идет в оригинале о «критике и самокритике» (89), в переводе появляются совсем здесь не обязательные как раз «рефлексия и само-рефлексия», сопровождающие «процесс создания картины» (344), хотя в оригинале — «изобразительную активность». Иначе говоря, для переводчика почему-то максимально табуирована именно «критика».

Иногда близость (виртуальная, конечно) с автором переводимого текста незаметно перерастает даже не в доверчивость и доверительность, а в специфическую фамильярность и игривость, выражающуюся не только в покровительственно-ироничных интонациях при характеристике авторов (переводчик в роли автора предисловий этим, увы, активно грешит), но и в характерной снисходительности

к тексту, в чувстве превосходства, в чрезмерной решительности по части «интерпретации» чужого, непривычного и непростого текста, что приводит нередко к достаточно неприятным последствиям при отсутствии внешнего контроля. При отсутствии отдельных редактора и корректора переводчик может соблазниться ролью того и другого, совместив их в своем лице, но применив к оригинальному тексту, а не к своему!

Потому так важен независимый, но заинтересованный, благожелательный, дружелюбный и, самое главное, подготовленный, т.е. профессиональный читатель, каковым и выступает редактор, — с одной, увы, обязательной оговоркой: такого — очень нелегко найти.

Сомнения, «зачем редактор нужен вообще» (Довлатов), — вполне законны и понятны, особенно применительно к художественным текстам, но научная дискурсивность предполагает коммуникативность и дискуссионность на самом что ни на есть микроуровне: превратить, к примеру, «субстанцию» в «реальность» и не предоставить отчета или хотя бы объяснения этому шагу — это значит лишить автора исходного текста права голоса, а читателя перевода — самой возможности этот голос услышать, а с мыслью его — познакомиться.

Подчеркнем: это не придирки к словам и оборотам, а указание, по крайней мере, на кардинальное несовпадение исходного и конечного содержания, что вызвано, однако, не слабостью перевода как такового, а кое-чего иного, в чем автор перевода почти не виноват.

У автора перевода просто иные мыслительные привычки, бессознательно подменяющие мышление автора оригинального текста: перевод — просто про другое, хотя и выглядит приблизительно про то же самое, создавая ложное ощущение, что перед нами — просто очередное (быть может, чуть более «оригинальное» или «новое») «рассуждение» про уже и так (или сяк) известные вещи. Конечно, иметь

собственное «мировоззрение» — имеет право каждый, в том числе и автор оригинального текста.

Но назовем вещи своими именами: это адаптация профессионального и довольно экспериментального (исследовательского, т.е. провокативно-парадоксального) текста к нормам, ожиданиям и требованиям обыденного сознания, что в случае с текстом, так или иначе феноменологически специализированным и в той или иной мере герменевтически ориентированным, означает катастрофу — его полную смысловую аннигиляцию в черной дыре мыслительных шаблонов (кстати, еще один из вариантов русскоязычного способа обращения с несчастными «паттернами»).

При том, что автор книги честно предупреждает касательно той же главы о Шардене, что здесь текст «открыт для вопросов читателя» (VI). А если читатель ждет лишь ответов? Никакой переводчик ему тут не подмога и не обязан потакать ему в этой его слабости. А иначе, как помочь уже переводчику, если он уверен, что читатель вопросов задавать и не вправе, и не в состоянии?

Возможно, автор перевода не смогла или не посчитала нужным ознакомиться со всей книгой целиком, взяв из нее одну главу, пусть и центральную. Скорее всего, она не опознала жанр текста, не вполне, видимо, ориентируясь во всей жанрово-видовой спецификации научного дискурса, связанного с искусством и именуемого «Kunstliteratur», на тему которой создавать свои вариации абсолютно в праве все — от «коллекционеров и их родственников» до доцентов-искусствоведов или профессоров-филологов, от которых почти не отстают поэты и философы. Но в том-то и проблема, что их тексты будут «немножко различаться», и единственное, что их как-то может объединять — это сам объект интереса, который, впрочем, способен и к чему-то большему — уклоняться, например, от всех этих «объективаций»: от всех тех, кто видит в нем лишь предмет или повод что-то сказать

от себя и про себя, или что-то перевести — увы, в том же порой режиме.

Автор этих комментариев говорит об этом не понаслышке — явление это ему до боли знакомо...

Кто виноват?

Автор-составитель антологии, она же — переводчик ряда текстов, редактор — остальных (выполненных ее коллегами и студентами!), автор Предисловия, вступительных заметок к каждому автору и комментариев ко всем текстам, выступает совершеннейшим укором всему отечественному искусствоведческому «дискурсу». Рассмотренный труд ошеломляет своей неподъемной многозадачностью и одновременно — неписанностью в упомянутый дискурс (что, быть может, и хорошо). Все сказанное выше — досталось ей одной, но это все можно адресовать почти каждому, кто мало-мальски склонен к теоретической рефлексии на ниве историко-изобразительной культуры. Хочется услышать ответ.

**ПЕРЕВОДЫ /
TRANSLATIONS**

ФИЛОСОФИЯ КАК ИСКУССТВО

ИНТЕРВЬЮ С ЭТЬЕНОМ СУРИО

О настоящей публикации

Сурио, Этьен (Souriau, Etienne) (1892 — 1979) — французский философ, эстетик, обществ, деятель. Образование получил в Эколь Нормаль. Ученик Л. Брюнсвика. С середины 1920-х гг. преподавал в ун-тах Франции (Лион, Париж). В 1925 защищает диссертацию и вскоре приобретает значит, авторитет в научных кругах страны. В 1953—1962 — зав. кафедрой эстетики и науки об искусстве в Сорбонне. Директор Эстетического института, главный редактор журнала *Revue d'Esthetique*, президент Французского эстетического общества и Международного комитета эстетического исследований, член Академии моральных и полит, наук Франции (1958). Выступая с позиций философии «рационального идеализма» и учрежденной им самим «реальной эстетики», носящих позитивистский характер, в своих философских и эстетических трудах Сурио обращается к масштабным и фундаментальным проблемам и пытается наметить магистральные пути развития философии и эстетики («Будущее эстетики», «Будущее философии»). При создании собственной философско-эстетической концепции широко использовал оригинальные и своеобразно интерпретируемые понятия: напр., *инстаурация*, обозначающее центральную в концепции Сурио идею возникновения, непрерывного становления, оформления разнообразных феноменов материального и идеального происхождения. В этом перманентном процессе становления действительность предстает как совокупность ряда способов существования, в каждом из к-рых важнейшую роль играет форма. Но оформление реальности, по Сурио, вовсе не означает наступления некоего статического состояния, т.к.

процесс оформления неостановим и бесконечен. Ведя постоянный поиск оснований, способных объединить всю духовную сферу в целом и протекающие в ней многочисленные разнородные процессы, Сурио приходит к идее создания «философии философов», которая должна была бы интегрировать всевозможные философемы, «растворенные» не только в теоретических трудах профессиональных философов, но и в «нетехнических философиях» — в художественных произведениях, научных сочинениях, разнообразных процессах, протекающих в реальной жизни, искусстве, действиях и поступках людей и т. п. В поздних работах Сурио усиливается стремление к культурологическому осмыслению и обобщению разнообразной реальности, окружающей нас, и разноаспектной деятельности человека, к созданию внутренне упорядоченной и гармоничной научно-худож. «плеромы» — идеального образования, объемлющего всю совокупность высших проявлений человеческого духа. Переводы некоторых сочинения Этьена Сурио на русский язык: Философское размышление об искусстве, или эстетическое размышление о философии / Пер. К.З.Акопяна // Вопросы философии. 1994; Историко-стилистические категории / Пер. К.З.Акопяна // Современная западно-европейская и американская эстетика. М., 2002; Искусство и философия. М., 2004. Настоящий перевод сделан по расшифрованному тексту радиоинтервью, который Этьен Сурио дал в декабре 1972 года Франсуазе Рейсс, которая была весьма заметной фигурой французской интеллектуальной культуры конца XX весьма органично связывавшей академические круги, художественную деятельность и медиа.

Франсуаза Рейсс-Станчу (1915—2001) — балетный обозреватель, специалист по русскому балету и, в частности, Вацлаву Нижинскому. У Ф. Рейсс была многогранная карьера: после изучения литературы она была преподавателем, журналистом и хореографом, литературным критиком и писателем в течение почти сорока лет. Она посвятила свою диссертацию по эстетике (Сорбонна, 1956) Вацлаву Нижинскому; она написала книгу «Нижинский, или грация», опубликованную в двух томах: «Жизнь Нижинского» и «Нижинский: эстетика и психология». Она опубликовала и другие работы, в частности, о танцах: «На цыпочках» (1952 и 1953), хроники парижских хореографических новостей. В 1991 году она опубликовала коллективный сборник исследований «Написано о Нижинском», посвященных отношениям между Нижинским и Bloomsbury Group. В 1989—1990 годах она посвятила первую крупную выставку во Франции, посвященную Нижинскому и Рус-

ским сезонам. Увлеченная отношениями между художественным творчеством и психологией, в дополнение к ее разнообразной журналистской практике Ф. Рейсс также преподавала в Школе антропологии (1969—1973) и в Сорбонне (1974—1977). На радио она основала передачу с еженедельным обзором диссертаций, защищенных в Сорбонне. Сотрудничала с Международным обществом уголовной профилактики (SIPC) с румынским юристом и криминологом Василе Станчу (1900—1986), за которого вышла замуж в 1973 году.

Редакция АУ выражает уверенность в том, что публикуемый текст станет важным историческим свидетельством одновременно в двух областях. с одной стороны, он проливает свет на интеллектуальную динамику становления весьма характерных и влиятельных взглядов Этьена Сурио, получивших название «реальной эстетики», с другой стороны, он делает значительно более отчетливым контекст становления особой культуры континентального постмодернизма, который остается все еще весьма сложным а силу целого ряда исследовательских обстоятельств. Если говорить кратко, то они заключаются в том, что историческая дистанция еще не столь велика, чтобы можно было отнестись к этим процессам как совершенно явному прошлому, и многие фигуры все еще несут на себе очевидный флер мифологизации, не дающий отчетливо взглянуть на содержание их текстов и смысл их действий. В этих условиях интервью, которое было дано в гуще событий для радио, в котором философ старался давать ответы на принципиальные вопросы ясным широкой публике языком, является важнейшим свидетельством, представляющим действительный культурный контекст того времени. Перевод с французского оригинала выполнен *Д. Абалмасовой*¹

*Сергей Дзикович,
главный редактор АУ*

¹ *Дарья Абалмасова* — студентка философского факультета МГУ имени М.В.Ломоносова.

Франсуаза Рейсс

Вы написали множество книг по философии и эстетике, я напомним лишь некоторые из них: «Чувственная абстракция», «Живая мысль и безупречная формализация», «Философское становление», «Различные модусы существования», «Тень Бога». Посвященные эстетике: «Будущее эстетики», «Соотношение искусств» (недавно переизданную в формате карманной книги), «200000 драматургических ситуаций», «Флоренция», «Художественное чувство животных»¹. На протяжении многих лет Вы были руководителем исследований в области философии и сотрудником кафедры эстетики. Сейчас Вы — сотрудник журнала «Философия» и редактор журнала «Эстетика». Вся ваша деятельность распределяется между философией и эстетикой, направлена на философское размышление об искусстве. Какова причина такого разделения, и что философия может требовать от искусства?

Этьен Сурио

Есть что-то от *ad hominem* в том, что Вы спрашиваете: причина моей карьеры... Буду откровенным, сама философия привела меня к эстетике. Я думал, что некоторые проблемы философии могут найти свое решение только в раз-

¹ É. SOURIAU, *L'Abstraction sentimentale*, Paris, Hachette, 1925; *Pensée vivante et perfection formelle*, Paris, Hachette, 1925; *L'Instauration philosophique*, Paris, Alcan, 1939; *Les Différents modes d'existence*, Paris, PUF, 1943; *L'Ombre de Dieu*, Paris, PUF, 1955; *L'Avenir de l'esthétique*, Paris, Alcan, 1929; *La Correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1947, 1969²; *Les Deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950; *Florence*, Paris, Hachette, 1957; *Le Sens artistique des animaux*, Paris, Hachette, 1965; *Clefs pour l'esthétique*, Paris, Seghers, 1970.

мышлении об искусстве. В целом, я считаю, — так как Вы задали вопрос о философии, требующей что-то от искусства — что философия может многого требовать от искусства, и требовала она от него, прежде всего, знание. Есть то, что представлено в истории человечества только в художественной форме. Я всегда думал, что то, что мы смогли узнать о человеке, природе, судьбе таких людей как Альбрехт Дюрер, Мишель-Анж, Бетховен, Вагнер и Шекспир — я причисляю поэтов к той же серии — это что-то бесконечно ценное. Следовательно, мы поступаем правильно, обращаясь к ним. Мы также можем требовать от искусства идеал: вдохновившись великими гениями, философ начинает размышлять о том, чтобы сделать из своего произведения что-то такого же масштаба или той же силы, что и великие произведения искусства. И, наконец, мы можем требовать от него вдохновения. Прекрасная книга Максима Шуля «Платон и искусство его времени»¹ в достаточной мере показывает, что Платон был ценителем искусства. Если мы возьмем современных философов, таких, как, например, Хайдеггер, я полагаю, что множество распространенных им идей могут быть проиллюстрированы великими шедеврами: озабоченность может быть проиллюстрирована «Меланхолией» Дюрера, тема твердой решимости — «Рыцарем и смертью» Дюрера. Именно здесь находятся живые источники, к которым философу может быть более всего интересно обратиться, чтобы не уходить в свою башню из слоновой кости и в абстракции.

Франсуаза Рейсс

Существуют ли величайшие проблемы философии, с которыми искусство неразрывно связано?

¹ P.-M. SCHUHL, *Platon et l'art de son temps: arts plastiques*, Paris, Alcan, 1933.

Да, я считаю, что существуют проблемы, для которых обращение философа к искусству необходимо, не только в метафизической и общей философии, но и в особых философских дисциплинах, например, в логике. Логика не должна быть только доказательной наукой. Зачастую речь шла о конструктивной логике, *тетической*, если использовать более точный термин, — теории открытий. Где ее отыскать, если не в искусстве, прежде всего? В психологии наблюдения нюансов и конкретных событий эмоциональной жизни человека — это зачастую то, что литература, поэзия и, кстати, живопись смогли проиллюстрировать подходящим способом. Особенно знание искусства необходимо для истории философии. Философия не изолирована, она в центре жизни, в центре больших групп людей, она тесно связана с совокупностью человеческой деятельности, в особенности, с искусством. Те, кто полагают, как это охотно делали философы сто лет назад, что именно в размышлении о науке философия находит свое содержание, ошибаются, забывая искусство. Существует множество причин, почему в искусстве, связанном с оставшейся частью человеческой мысли, найдутся ключи к жизни человеческого духа.

То же самое касается и жизненного пути, и обустройства будущего человечества. Я думаю, что давать слово только науке и философии, которая на нее опирается — это серьезная ошибка. Чтобы создать человека будущего, желательно, чтобы представители искусства, а не только ученые имели возможность высказаться. Наконец, именно в эстетике можно найти все данные, которые приведут нас к более глубоким знаниям в области метафизики и проблемы модусов существования.¹ Другими словами, творчество —

¹ Cf. É. SOURIAU, *Les Différents modes d'existence*, op. cit.

это доведение существующего (произведения искусства или поэмы, если речь идет о поэзии) полноты бытия. Я думаю, что нередко мы узнаем путь, который ведет нас к более высокому уровню экзистенции, только изучая художественное творение.

Франсуаза Рейсс

Можно ли сказать, что философия — это тоже искусство?

Этьен Сурио

Я бы охотно назвал такой вопрос нескромным, поскольку, должен признаться, ... мы расходимся во мнении с моими коллегами. Я часто говорил, что буду рассматривать философию как искусство — прежде всего, философия, как говорил Сократ, это великое искусство, *megales tousikes*.¹ Многие мои коллеги протестуют, возможно, потому что у них есть уверенность в философской достоверности или же предрассудки против искусства, которое они не считают столь же серьезным.

В любом случае, я убежден, что если воспринимать философию как искусство, нельзя избежать призыва оживить философию. Ницше говорил, что нужны тысячи философов и закончил часть, посвященную необходимости иметь столько представлений о мире, сколько существует людей, криком: «По кораблям, вы, философы!»²

¹ PLATON, *Phédon*, 61a: «μεγίστης μουσικῆς»; процитировано автором в тексте: É. SOURIAU, *L'Instauration philosophique*, op. cit., p. 93. В русском переводе: *Федон* // Сочинения Платона. В 6 т. / Пер. В.Н.Карпова. СПб.: Типография духовного журнала «Странник», 1863. Т. 2. С. 59—144.

² F. NIETZSCHE, *Le Gai savoir* (1882), trad. fr. par P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1967 (n. 289). Русский перевод: *Ницше, Ф. Веселая наука* / Пер. М. Кореновой, С. Степанова, В. Топорова. М.: Азбука,

Этот крик, к которому так прислушались философы, говорит: «Будьте изобретательны!» Любая философская система всегда мыслится, словно восхитительная архитектура идей, и если строить здание, представляющее собой великую философскую систему — такую, как, например, система Лейбница, — дабы упомянуть одного из тех классических философов, которых я считаю наиболее актуальными сегодня — у меня такое чувство, что, находясь внутри системы Лейбница, я нахожусь внутри огромного дворца в стиле барокко с множеством башен, созданных, чтобы наблюдать за тем, что происходит снаружи, и залов, в глубине которых можно скрыться в освещенной темноте, порождающей философские размышления. Великие философские абстракции предполагают либо яркий свет, либо подсвеченную темноту, в которой, возможно, столько же поэзии, сколько научной мысли. К тому же, я убежден, что философы действуют только через излучение, похожее на то, которое дают нам произведения искусства. Это также справедливо для религиозных и политических систем. Уильям Джеймс говорил: «В конечном итоге, мы не доказали, что Юпитер не существует. Христианство заменило язычество из-за некоторого излучения, свойственного только ему».³

И да, я думаю, что великие философские системы действуют таким образом. Бергсон написал прекрасное введение к учебному изданию Лукреция,⁴ которое, кстати, малоизвестно. На его страницах он объясняет, почему система

2015.

³ W. JAMES, *L'expérience religieuse. Essai de psychologie descriptive* (1902), trad. fr. par F. Abauzit, Paris, Alcan, 1906. Русский перевод: Джеймс, У. Многообразие религиозного опыта / Пер. с англ. В. Г. Малахеевой-Мирович и М.В.Шика. М.: Наука, 1993.

⁴ H. BERGSON (éd.), *Extraits de Lucrèce*, Paris, Delagrave, 1884 (cf. *Introduction*, p. I — XLVII).



*Сергей Дзикович. «Так говорил Заратустра» Фридриха Ницше.
Из серии «Тексты».*

Эпикура самым своим существом вдохновила поэта. Слова Бергсона проникают в самую суть и столь же важны, насколько убежденным противником эпикурейской философской системы он является. Однако, он признает за ней огромную поэтическую ценность, во многом состоящую в действии, которое она смогла произвести. Поэтому я считаю, что считать философию искусством — правильно и естественно. Но, повторюсь, я признаю, что многие мои коллеги не приняли бы такой точки зрения.

Франсуаза Рейсс

Вы открыли для нас поэзию и архитектуру в философии. Затрагивает ли философия другие виды искусства?

Этьен Сурио

Я бы сказал, что все искусства связаны с философией и что философия как раз и является искусством искусств, объединяющим все другие искусства в единой глубине. Если Вы переберете все существующий виды искусства, я попаду в парадоксальную ситуацию, когда, например, стану говорить Вам о философии керамики, и тем не менее, мне будет, что сказать. Напомню, что создание мира в платоновском Тимее¹ — это в действительности трансформация искусства керамики в первую философию. Тождественное и Иное — два противостоящих друг другу принципа — глина и песчаник, которые используют керамисты. Горение означает помещение в печь. Упоминаются также катастрофы, создавшие в мире черный цвет, — это обжиг делает красную глину черной. Нужно сказать и о Демиурге, создавшем мир в форме сферы, поскольку из всех фигур эта всюду более других

¹ PLATON, *Timée*, 27c et suiv. Тимей // Сочинения Платона. В 6 т. / Пер. В.Н.Карпова. М.: Синодальная типография, 1879. Т. 6. С. 327—371.

фигур напоминает сама себя — такую сферическую форму дает гончарный круг. Короче говоря, я поддерживаю точку зрения, что Платон, философствующий в квартале Керамик и, без сомнения, имеющий перед глазами афинских керамистов, абсолютно точно вдохновлялся их техникой.

Не менее охотно я бы рассказал о музыке и философии. Святой Августин написал трактат «О музыке».¹ Не нужно забывать, что в музыке он нашел вдохновение, которое позже найдет в ней Бергсон. Существует схожесть между тянущейся мелодией Вагнера и непрерывностью внутренней жизни, которую Бергсон открыл заново, поэтому... Можно сказать, что Бергсон вдохновлялся некоторыми музыкальными теориями Вагнера. «Импрессионизм» Бергсона, в свою очередь, сближает его с такими композиторами-импрессионистами, как, например, Клодом Дебюсси. Я знаю, что всем другим музыкантам Бергсон предпочел бы Шопена; он часто ставил пластинки с его произведениями. Но найти в произведениях Шопена философию Бергсона значило бы отрицать оригинальность Бергсона. Однако, Бергсон был убежден, что, слушая музыку Шопена, он, с одной стороны, оформляет свой философский стиль, оживляет его, а с другой, что его собственная концепция внутренней жизни тесно связана с музыкой. Поэтому, как мне видится, философия — я уже цитировал мысль Сократа о том, что это *megales mousikes*, великое искусство, — искусство искусств. Она может включать в себя, обращая в свою пользу, различные формы искусства. Вы упомянули название моей книги «Соотношение искусств»: в ней я пишу о том, что, изучая то,

¹ SAINT AUGUSTIN, *Œuvres*, vol. 7: *Dialogues philosophiques*, livre 4: *La musique*, trad. fr. par G. Finaert, Paris, Desclée de Brouwer, 1947. Русский перевод: *Аврелий Августин. Шесть книг о музыке / Перевод, комментарий и исследование Е.М.Двоскиной*. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017.

как соотносятся архитектура и музыка, живопись и керамика, мы можем прийти к Чистому искусству,¹ которое таится внутри них и позволяет им сообщаться друг с другом, как полностью избавленная от материи сущность. Отсюда мы переходим к чистому разуму, как писал Альфред де Виньи,² а значит, к философии. Я признаю необходимость приобщения к научной работе молодых философов, тем не менее, понимание искусства будет для них чрезвычайно полезно. В качестве своего главного принципа я полагаю следующее: отсутствие у кого бы то ни было знакомства с искусством представляет собой вид безграмотности, даже при наличии множества научных работ. Для такого человека важная часть человеческой души остается скрытой, но для того, чтобы заниматься философией, как говорили греки (цитата, которую Бергсон любил повторять), нужно заниматься ей *in holu tu psuchi*, — со всей душой. Если душа не приобщается к искусству, нельзя сказать, что она полностью вовлечена.

Франсуаза Рейсс

Вы говорили о тесном союзе между искусством и философией, их единой жизни, своего рода симбиозе. Не могли бы вы проиллюстрировать это конкретными примерами?

Этьен Сурио

В примерах нет недостатка. В любой момент времени духовная жизнь людей образует единство. Философия согласуется с остальной деятельностью людей, особенно художественной, через стилистическое единство. Кассирер когда-то

¹ Cf. É. SOURIAU, *L'idée d'Art pur*, «Revue d'art et d'esthétique», a. I, n. 1—2 (juin 1935), p. 83—100.

² A. DE VIGNY, *L'Esprit pur*, in ID., *Les Destinées: poèmes philosophiques*, Paris, Michel Lévy frères, 1864

говорил, что большой вопрос в отношении философии Абельяра с точки зрения ее формы мысли состоит в том, является ли она готической или романской.¹ Подобный вопрос о связи с современным им искусством мы могли бы адресовать любым другим философским системам. Когда я задумываюсь о Средних Веках, о схоластике, о «Сумме теологии» Фомы Аквинского, я представляю готический храм. «Сумма теологии» и готический храм строятся по одному и тому же методу и иллюстрируют друг друга. Готический собор, это, конечно же, триумф аналитических способностей. Нагрузка распределена таким образом, что давление, которое осуществляет свод на стены, разделено с помощью аркбутанов, опор и перемещено на готические колонны. Короче говоря, все действующие силы предусмотрительно схвачены по отдельности и рассматриваются, как имеющие свое собственное предназначение. Я думаю, что готическая архитектура доказывает конструктивность анализа также, как «Сумма теологии» Аквината, основной метод которой — это деление на вопросы и их разрешение при помощи дедуктивного метода. Готический храм — силлогизм из камней настолько же, насколько «Сумма теологии» — собор, выложенный из идей. Вот она, абсолютно неискусственная схожесть творений, созданных приблизительно в одно время. Возвращаясь к вопросу об одновременности, если мы говорим о греческой философии, я должен буду задать вопрос, — и это повторяли уже множество раз, — какая связь между Парфеноном и греческой философией? Достаточно прочесть «Молитву в Акрополе» Ренана,² чтобы почувствовать общность архитектур-

¹ Cf. aussi É. SOURIAU, *L'avenir de la philosophie*, *œuvr. cit.*, p. 93—94 (la source n'est pas citée).

² E. RENAN, *Prière sur l'Acropole*, in ID., *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Paris, Calmann-Lévy, 1883, p. 57—72. Русский перевод: Ренан, Э. Собрание сочинений / Перевод с французского под редак-

ного стиля той эпохи и греческой мысли. Мне кажется, что единство такого рода встречается постоянно.

Мы только что говорили о Бергсоне и музыке. И действительно, связи между философией Бергсона и искусством той эпохи часто подмечались. Эта схожесть — не стремление тех, кто занимается эстетикой, любой ценой сблизить эти сферы и найти соответствия, но констатация общих жизненных условий. Я не сомневаюсь в том, что между крестовыми походами, витражами Святой капеллы и современной им философией есть глубинное единство. Человечество едино в своих жизненных проявлениях: представители философского конструктивизма со-временны конструктивизму в живописи. Есть что-то вроде необходимости в том, чтобы все части живого тела двигались согласовано друг с другом. Если человечество с его интеллектуальной, художественной деятельностью и психологической жизнью есть живой организм, должна существовать внутренняя гармония, которой искусство и философия подчиняются в равной мере. Поэтому я думаю, что, вне всякого сомнения, симбиоз интеллектуальной и художественной деятельности в рамках одной эпохи существует. Я могу дать бесчисленное множество его примеров, взяв любую эпоху. Например, могу показать, почему поведение студента философского факультета, только что изучившего некоторые произведения Гуссерля и то, как он передвигается и чем питается с некоторой внутренней необходимостью образуют своеобразную гармонию. Все это формирует единое живое существо и, утверждая это, я лишь высказываю банальную по своей сути идею: это гармония того, что образует все живое. И если философия жива — она не всегда была такой — но если, все же, она жива, она должна быть в гармонии с искусством.

цией В.Н.Михайлова. 12 т. Киев, 1902—1903. Т. 10. Воспоминание детства и юности.



Philosophy as
Rigorous
Science

Сергей Дзикович. «Философия как строгая наука» Эдмунда Гуссерля. Из серии «Тексты».

Франсуаза Рейсс

Поскольку наш разговор продвигается в исторической перспективе, можем ли мы констатировать одновременность возникновения искусства и философии в рамках одной цивилизации? Существуют ли различия между философскими методами и методами, которые используются в искусстве?

Этьен Сурио

Вопрос одновременности по-настоящему важен. Я только что сказал, что «Сумма теологии» Фомы Аквинского и готическая архитектура возникли, по большому счету, одновременно. Но это произошло не совсем одновременно, и нужно будет вернуться к этому.

Важное уточнение (я высказывал его несколько раз, но его оспаривали из-за слишком близкого рассмотрения фактов) состоит в том, что искусство всегда шло впереди этой гармонии. Например, греческое искусство, Сократ и Парфенон. Сократ абсолютно точно начал философствовать в тот момент, когда Парфенон был уже закончен. Когда строительство Парфенона завершилось, ему было 34 года, и в это время он начал свой путь философа. До этого он был скульптором. Ренессанс, Романтизм и другие революции человеческого духа происходят на протяжении нескольких веков. Разум не меняется в один момент, и если рассматривать такую длинную трансформацию мировосприятия, можно заметить, что искусство всегда движется с опережением в несколько шагов. Это невозможно утаить. Речь не идет о том, что творческие люди обладают преимуществом над философами в плане мышления, что они более проницательны и сведущи в философии, чем сами философы. Вовсе нет. Это универсальный феномен развития мысли. Можно сказать, если вы позволите мне эту метафору, что художник более чувствителен, почти как шотландский провидец, который видит «тени грядущих событий».¹

Однако художник не столь четко и разборчиво проводит различия в том, что происходит. Мерцание, которое должно будет разжечь философскую мысль, а после и научную, действует на деятеля искусства, как солнечный свет, падающий в начале на вершины. Не более могущественная сила искусства, но большая восприимчивость позволяет ему стать первым симптомом² революции мысли, о которой идет речь. Вот почему я считаю это опережение искусством движения философской мысли таким важным.

— — —
— — —

Франсуаза Рейсс

Если искусство выступает предшественником философии, можно ли на основании современного искусства предсказать, какой станет философия в будущем?

Этьен Сурио

Какой жуткий вопрос! Кто-то, кто изучал Парфенон, если бы только это был гений невиданной силы, мог предвидеть мысль Сократа, а следом за ним Платона и Аристотеля; кто-то, размышляющий над искусством XVIII века к 1780 году мог бы сказать: «Мы идем к новой форме мыс-

¹ W. SHAKESPEARE, *King John*. (The Life and Death of King John _ («Жизнь и смерть короля Иоанна»), историческая пьеса Уильяма Шекспира, повествует о правлении короля Англии Иоанна, прозванного Безземельным (правил в 1199–1216), сына Генриха II и Элеоноры Аквитанской и отца Генриха III. Считается, что пьеса была написана 1590-х годов, но была опубликована только в 1623 году. Русский перевод: *Шекспир, В.* Полное собрание сочинений в 14 томах. Том 1. Король Иоанн; Ричард II; Генрих IV.

² Cf. É. SOURIAU, *L'art comme symptôme philosophique*, «Revue Internationale de Philosophie», vol. 28, n. 109 (1974), p. 253–265.

ли, в которой внутренний опыт будет переосмыслен через доверие человека спонтанным силам, которые действуют в нем.» Но я говорю о высшем разуме, на статус которого совершенно не претендую. Я довольствуюсь туманным поиском. Чтобы не отвергать ваш вопрос, попробую ответить на него в двух словах, но также хочу уточнить, что я довольно бесстрашен в том, что собираюсь озвучить. Мне кажется, что мы движемся в сторону философии создания, поскольку особенность современного искусства состоит в желании начать все сначала. Практически все современное искусство требует вычеркивания прошлого, возвращения к точке отсчета что в музыке, что в литературе, что в живописи. В 1924 г. Шенберг заканчивает квинтет для духовых, созданный в новой додекафонической технике¹ — при полном отказе от тональности. Но это не простое отрицание. Современное искусство в своем стремлении начать сначала не является «Великим отказом», как говорил Данте.²

Это искусство, которое стремится начать с нуля, перезагрузиться и возобновить работу. Отсюда возникает запрос на философию создания.

Вы скажете мне, что это уже было сделано, например, Декарт тоже стал новой точкой отсчета в философии, но я вижу здесь различия. Мне кажется, что современное искусство отличает отказ от самовыражения. Например, каталог выставки «Свет и движение», созданный Ф. Поппером³, включает заявления художников, которые работали в абсолютно новом кинетическом искусстве. Многие из них прямо говорили: «Я не стремлюсь заинтересовать публику собой

¹ Op. cit., p. 26.

² [Dante ALIGHIERI, *La Divina Commedia, Inferno*, III, 60.

³ F. POPPER (éd.), *Lumière et mouvement. Art cinétique à Paris*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1967

DIVINE
COMEDY



*Сергей Дзикевич. «Божественная комедия» Данте Алигьери.
Из серии «Тексты».*

и не ищу самовыражения, я нахожусь в поиске новых эстетических решений.» Потому речь идет о философии, существенно отличающейся от той философии создания, которую мы знали до этого. Все-таки, философия от Декарта до Канта, философия Шеллинга и Гегеля была философией от первого лица. Я думаю, что философия, соответствующая искусству сегодняшнего дня, как и деятельность творческих людей, требует сотрудничества со зрителем, возможно, это будет философия первого лица множественного числа, философия «Мы», а не «Я».¹ Я бы сказал, что ввиду этого стремления современного искусства к насильственному шоку, можно задаться вопросом, не будет ли новая философия теорией активного присутствия. Тем не менее, повторюсь: я прошу снисхождения, поскольку не хочу заходить слишком далеко с такими пророчествами.

2

Франсуаза Рейсс

Сейчас много говорят о смерти искусства, это обсуждалось на последней конференции. Что Вы думаете об этом?

Этьен Сурио

Последний Международный конгресс по эстетике в Бухаресте² целиком была посвящена этой теме. Вопрос смерти искусства очень часто поднимается в наши дни. На самом деле, существуют различные ценности. Разумеется, наступила смерть искусства в том виде, в котором она бы-

¹ Cf. É. SOURIAU, *L'Avenir de la philosophie*, œuvr. cit., p. 239.

² *Proceedings of the VII International Congress of Aesthetics* (Bucarest, 28 août — 2 septembre 1972), Editura Academiei Republicii Socialiste Romania, 1976.

ла провозглашена дадаизмом. В действительности же речь шла не об искусстве в целом, а о конвенциональных формах искусства и произведений искусства.

Тема смерти искусства была поддержана двумя великими философами. С одной стороны, Гегелем, так как, не нужно забывать, что он писал о жизни Духа и его диалектическом развитии, в котором искусство является лишь переходной стадией, которая должна быть преодолена.¹

Кстати, философ Леон Брюншвик,² учеником которого я был, любил говорить, что нужно преодолеть искусство, не остановившись на этом. Каждый раз, когда он говорил мне об этом, я рьяно протестовал. В любом случае, есть еще один философ, который высказал эту мысль, как мне кажется, в более глубокой форме — Эрнест Ренан. Он писал: «Возможно, поэзия и искусство станут бесполезны, когда всё будет создаваться одновременно поэтически и артистически.»³ Эта смерть искусства по Ренану — смерть искусства в его триумфе, в момент, когда всё станет искусством. Искусство само по себе станет бесполезным, так как всё в мире будет удовлетворять эстетические потребности человека. Я не боюсь смерти искусства в такой форме. Очевидно, мы можем предположить, что однажды мир станет садом для человека и мы больше не будем нуждаться в садах. Когда мы поймем, что окружающая среда — это то, как мы с ней обращаемся, земля благодаря заботе человека станет огромным садом, местом, в котором человек окру-

¹ Cf. G.F.W. HEGEL, *Esthétique*, trad. fr. par. J. Gibelin, Paris, Aubier Montaigne, 1944.

² Léon BRUNSCHVICG, 1869—1944.

³ Cf. E. RENAN, *Dialogues et fragments philosophiques*, Paris, Calmann Lévy, 1876², p. 288. Ренан, Э. Собрание сочинений / Перевод с французского под редакцией В.Н.Михайлова. 12 т. Киев, 1902—1903. Том 5. Речи. II. Философские диалоги и отрывки.

REASON IN HISTORY



Сергей Дзикович. «Разум в истории» Георга Вильгельма Фридриха Гегеля. Из серии «Тексты».

жен красотой. Загадаем это, но я не уверен, что это может произойти без дополнительных призывов и осознания необходимости приложения усилий до того, как ничего уже нельзя будет исправить. В любом случае, такая форма смерти искусства, — в глубине души я не сомневаюсь в этом, я ее даже желаю, — это реализация универсальной красоты.

Франсуаза Рейсс

Означает ли это замену эстетического идеала идеалом этическим?

Этьен Сурио

Абсолютно точно. Для многих из тех, кто провозглашает смерть искусства, это означает «сделаем что-то другое», «перестанем следовать конвенциональным формам искусства.» Когда Дюшан или другой художник создает произведение, которое не является произведением искусства по меркам прошлого, это не значит, что он отрицает искусство. Он наделяет его другим значением.

Обращаю ваше внимание на то, что понятие «произведение искусства» — которое, кстати, заслуживает дальнейшего изучения — всегда было конвенциональным. Где находились границы произведения искусства, например, в XIX веке? Сложно сказать. Обратимся к скульптуре. Повторюсь, по моему мнению, есть некие соответствия-посредники между Фидием, создающим скульптуру Юпитера и пастырем на Вогезах или Центральном Массиве, вытачивающим трость. Вокруг каждой крупной формы искусства существует ореол искусства. Также между венецианскими дворцами и маленькой деревенской хижинкой нет никакого разрыва, мы можем перейти от одного к другому, следовательно, границы искусства всегда были чрезвычайно подвижны. С другой стороны, предрассудки, а вместе с ними и теоретики в области эстетики, какого мнения они бы не придержива-

лись, устанавливают для искусства произвольные границы. Знали бы Вы, сколько чепухи я выслушал! Как-то в магазине я услышал, как женщина, обращаясь к продавцу, сказала: «Ну нет, мне бы хотелось, чтобы на подносе были изображены цветы, а не животные, потому что цветы — это более художественно, чем животные.» Это наивные мысли, но наивность всегда присутствовала в определениях искусства. Предрассудок против декоративно-прикладных искусств продолжает подпитываться крайне произвольной идеей «высокого искусства». Поэтому я полностью согласен с Вами: провозглашая смерть искусства, мы признаем смерть одной из концепций произведения искусства или одной из концепций самого искусства.

Франсуаза Рейсс

Чтобы рассмотреть вопрос с другой стороны: может ли быть произведение искусства аморальным?

Этьен Сурио

Еще один жуткий вопрос! Может ли быть произведение искусства аморальным? Теоретики могут очень долго рассуждать на эту тему. Я же отвечу с сугубо практической точки зрения, поскольку считаю, что это лучший ответ, который я способен дать. Я не знаю произведений искусства, которые были бы аморальными. Когда кто-то протестует против идеи, что прекрасное всегда морально и утверждают, что необходима цензура... Я отвечаю, что, протестуя против такого разделения, мы исходим из мотивов, которые не являются художественными. Таким образом мы говорим о свободе искусства, чтобы обосновать то, что с точки зрения искусства совершенно неинтересно.

Если Вы позволите, возьмем в качестве примера проблему порнографии. Мы имеем право о ней говорить, Американская эстетическая ассоциация поместила исследование проблем, связанных с порнографией, в программу этого го-

да. Артист, стремящийся лишь побудить у зрителя желание, слишком далеко отклоняется от того, что мы могли бы назвать творческой искренностью. Она не подразумевает выражения только личных чувств, так как художник трудится для других и выражает в том числе и их чувства. Я называю искренностью художника состояние, когда он творит то, что считает наиболее прекрасным или великим. В истории было множество трагических примеров уступок, особенно экономических, с целью получить больший успех (например, случай романиста, изменившего развязку своего произведения, чтобы оно лучше продавалось). Теофиль Готье изменил конец «Капитана Фракасса»,¹ потому что издатель сказал ему: «Я продам на 30000 экземпляров больше.» Только писатель или художник, которому недостает художественного предназначения, пытается добиться успеха, возбуждая человеческие страсти, не относящиеся к прекрасному. Я ни разу не видел ничего прекрасного в секретных музеях. Очень часто я видел там вульгарные, грубые предметы, в которых чувствовалось отклонение от искусства в область чего-то другого.

Поэтому я утверждаю, что не знаю ни одного аморального произведения искусства или прекрасного произведения искусства, которое было бы аморальным. Но очищает ли красота все, чего касается? Не осмелюсь это утверждать. Тема невинности в искусстве обсуждалась несколько раз, всегда ли невинно обнаженное искусство? Это не так, и «Дневник» Делакруа² тому подтверждение. На полотне

¹ Th. GAUTIER, *Le Capitaine Fracasse*, Paris, Charpentier, 1863. Русский перевод: *Готье, Т. Капитан Фракасс* / Перевод с французского Н. Касаткиной. Вступительная статья И. Лилеевой. М.: Правда, 1983.

² E. DELACROIX, *Journal de Eugène Delacroix*, t. I (1823–1850), Paris, Plon, 1893, p. 38–39 (9 novembre 1823). Русский перевод: Делакруа, Э. Дневник / Перевод Т. М. Пахомовой. М.: Искусство,

«Хиосская резня» справа изображена обнаженная фигура. Достаточно знать об отношениях Делакруа с его моделью, чтобы понять, что он рисовал не невинно. В искусстве присутствуют разные мотивы, которые не всегда чисты. Отнюдь нет! В любом случае, существуют связи между сексуальным инстинктом и искусством. Резюмирую ответ на Ваш вопрос: на точных наблюдениях возможно построить теорию, мое наблюдение приводит к констатации, что аморальность и художественная красота не способны без труда сочетаться друг с другом. Вероятно, это объясняется тем, что любое произведение искусства предполагает живое обращение художника к чему-то великому и прекрасному; это обращение не дает ему уйти в сторону того, что не подходит для этой цели. К тому же, самое прекрасное, что есть в морали — стремление к возвышенному. Вот почему, я могу, говоря иначе, поверить в моральность искусства. Аморальность не подпитывается такими высокими ценностями, которые питают искусство.

Франсуаза Рейсс

Является ли произведение искусства целью само по себе? Это обосновало бы теорию искусства ради искусства.

Этьен Сурио

Я очень люблю отвечать на этот вопрос, потому что он направлен на одну из наиболее широких философских проблем, рассматриваемых эстетикой: обоснование произведения искусства самим произведением искусства. Можно считать (и в этом состоит моя мысль и моя убежденность), что произведение искусства оправдывает само себя, что его существование не нуждается в том, чтобы быть обоснованным извне, оно само себя искупляет.

1950.

Позволю себе процитировать забавную историю. Говорят, во время правления Луи XV Аржансон, известныйследователь полиции, опрашивал нищего автора памфлетов. «Почему Вы это написали?» — спросил он. Бедняга ответил: «Господин, но нужно же как-то жить...» «Я не вижу в этом необходимости!» — воскликнул Аржансон. Безусловно, признаюсь, я знаю множество людей, в которых я не вижу необходимости, без которых мир мог бы существовать, значительно не потеряв. Если бы мир был заполнен только такими произведениями, как «Ника Самофракийская» или «Этюд на черных клавишах»,¹ я думаю, мы бы не задавались вопросами, почему существуют эти предметы, а не другие. Мир был бы обоснован сам собой. В этом состоит мой ответ на ваш вопрос: не искусство ради искусства, а красота ради красоты. Существование, модель которого дает искусство, самооправдано. Не будем рассматривать искусство как воплощение стремления художника отдаться удовольствию создания. Искусство необязательно должно быть чем-то вроде удовольствия на отдыхе. Искусство метит очень высоко, творения великих художников имеют такую силу присутствия в реальности, что она существенно превосходит количественную силу других реальностей.

В сущности, мой ответ метафизичен: не скрою, что в связи с нашей темой я готов изобразить осуществление мира через ряд неполноценных существ, каждое из которых реализуется пропорционально мере своего совершенства. Можно представить Демиурга, который вместо того, чтобы создать мир, говорит всему возможному: «Вперед!» Возможное спешит к осуществлению, но что-то остается на полпути, а что-то доходит до конца. Мне очень нравится идея уровней совершенства у Джордано Бруно, которые могут колебаться от минимального до полноты бытия.²

¹ F. CHOPIN, *Étude op. 10 n. 5* (1830)

Шедевры искусства достигли максимума своего бытия, и я надеюсь, что мы, поскольку мы существуем, достигнем нашего максимума осуществлённости. Также, как произведения искусства имеют абсолютное право быть, я считаю, что мы, человеческие существа, не ошибаемся, мечтая о максимуме бытия, как о моральном идеале.

Франсуаза Рейсс

Хотелось бы задать Вам вопрос о том, что Вы думаете о месте искусства в индустриальном обществе, и, осталось ли место для искусства в нашем мире, где правят машины?

Этьен Сурио

Что делает эту тему напряженной, так это то, что индустрия развивалась вместе с атмосферой уродства. Нет никаких сомнений, что уродство, которое несла вместе с собой индустриализация, обязано своим появлением условиям жизни, жилья, и в целом времени, когда существование работников было мучительным (особенно в Англии). Это объясняет, в частности, Рёскин,³ заявляя, что только ручная работа может быть художественной. Тогда только такие люди, как Леон де Лаборд, начали поднимать проблему того, что сегодня называют индустриальной эстетикой.⁴

Нужно сказать, что сегодня между индустрией и эстетическими ценностями гораздо меньше противоречий. Начнем с того, что некоторый эстетические ценности могут быть задействованы в промышленности, производстве — я

² G. BRUNO, *De Triplici minimo et mensura* (1591).

³ John RUSKIN, 1819—1900. См. русский перевод: *Рескин, Дж. Искусство и действительность. Избранные страницы* / Перевод О. М. Соловьевой М.: Тип.-лит. Т-ва И.И. Кушнерев и Ко, 1900.

⁴ Léon DE LABORDE, 1807—1869.

специально говорю «задействованы», потому что считаю, что индустриальная эстетика, это причастное, вовлеченное искусство, прежде всего. В большей мере, это идея Рёскина заставляет говорить о том, что ручная работа благородна своей живой преданностью делу, в отличие от промышленного производства. Возможно, скоро эстетические ценности будут считаться важными как для промышленных продуктов, так и для среды, в которой развивается индустрия.¹

Эстетические потребности современных обществ реальны даже там, куда искусство проникает мало. Множество людей из тех, кого мы называем «простые люди» очень чувствительны к некоторым эстетическим ценностям в промышленных товарах. Мы все знаем, что некоторые устройства могут приносить исключительное эстетическое удовольствие. Есть люди, которые испытывают максимальное чувство прекрасного только стоя перед автомобилем последней модели или успешно сконструированным самолетом. Продукты промышленности могут приносить эстетическое удовлетворение. К тому же, множество современных способов производства позволяют избежать негативных последствий, в которых промышленное производство упрекали ранее. Во-первых, профессионалы, подкованные в области эстетики, могут помогать в производстве промышленных товаров, во-вторых, существуют способы добиться разнообразия продукции или повторного создания красивых предметов прошлого. Таким образом, больше не существует такого жестокого антагонизма между промышленностью и искусством, понятым как ручная работа. По моему мнению, эта оппозиция была продуктом концепции искусства как ручного труда. К тому же, мне кажется

¹ Cf. É. SOURIAU, *Passée, présent et avenir de l'esthétique industrielle*, in Ch. LALO, É. SOURIAU, P. LE GOUPILS, (dir.), *Esthétique industrielle*, Paris, Puf, 1952, pp. 1–27.

справедливой идея, что в промышленном обществе будущего у людей возникнет потребность в компенсации, человек сможет быть счастливым только в среде, где в индустрию проникают эстетические ценности. Если, конечно, искусство сможет обеспечить эстетическим потребностям общества соответствующую необходимую ему пищу.

Франсуаза Рейсс

Произведение искусства, которое существует благодаря технике, может ли оно использовать ее и в каком-то смысле ее подчинить? Не является ли кино примером такого сотрудничества искусства и машины?

Этьен Сурио

Очень своевременный и, одновременно, трудный вопрос. 9 августа 1956 года в Иллинойском университете в Урбане впервые было представлено публике произведение искусства, полностью выполненное машиной — квартет, созданный компьютером. Господа Хиллер¹ и Исааксон,² представившие квартет не сочинили его, но использовали компьютер, хорошо подготовленный для создания квартета. Квартет не был гениальным, можно даже назвать его банальным. Это было сделано специально, потому что, если бы машина сделала что-то экстраординарное, все бы сказали: «Вы видите, что за ерунду творит эта машина?» Чтобы убедить людей в том, что компьютер способен создавать музыку, нужно было, чтобы эта музыка была приемлема для всех. Сегодня произведения искусства, сделанные компьютером, стали объектом исследователей, например, Пьерра Барбо.³ Мы можем заставить компьютер работать и в об-

¹ Lejaren A. HILLER, 1924—1994.

² Leonard ISAACSON.

³ Pierre BARBAUD, 1911—1990.

ратном направлении, как в той истории с чикагским устройством: положив с одной стороны петуха, с другой стороны вы получите сосиски. А когда петухи закончатся, можно сделать наоборот: положить туда сосиски и получить петухов. Прошу прощения за такое грубое сравнение с интереснейшими работами Барбо, который берет произведения Шопена и получает музыкальный анализ, но он может заставить компьютер работать противоположным образом и создать искусственного, синтетического Шопена. Правомерно ли это?

Я убежден, что в сфере искусства не существует дверей, на которых было бы написано «вход воспрещён». Нужно толкать все двери и использовать разные возможности. К тому же, как Вы только что упомянули, существуют другие примеры. Киноискусство многим обязано машине — не всем, но все же, своим существованием. И это не в новинку. Во все времена простые механизмы вмешивались, например, в архитектуру. В старой, но по-прежнему значительной книге «История архитектуры» Шуази¹ пишет о простейших механизмах, используемых египтянами для создания монументов. Он отлично показал, что машина могла вмешиваться в искусство и совершенно не принижал ценность этого вмешательства. Напротив, в искусстве не нужно преувеличивать необходимость делать все самому. Есть какая-то грубость в идее, что заслуга художника снижается из-за использования им различных устройств, словно талант складывается только из сноровки. Тем вре-

¹ А. CHOISY, *Histoire de l'architecture*, Paris, Gauthier-Villars, 1899. Русский перевод: Шуази, О. Всеобщая история архитектуры / Перевод с французского, дополнения и комментарии В.Д.Блаватского, Б.П.Денике, В.В.Павлова, А.С.Стрелкова под общей редакцией проф. А.А.Сидорова. М.: Всесоюзная академия архитектуры, 1935.

менем, Рафаэль не только использовал стекло, чтобы получить увеличенное изображение, некоторые его работы частично нарисованы учениками. Мастерские всегда предполагали сотрудничество подмастерьев с учителем. Я не вижу никаких противоречий в том, чтобы использовать вспомогательные технологии: правильно использованное оборудование может освободить художника от работ, которые только утомляют его и сбивают вдохновение. К тому же, с помощью механических средств можно создать очень красивые вещи. Например, в композитной фотографии удалось получить абсолютно идеальные с точки зрения красоты лица. Можно ли назвать это преступлением против искусства? Ни в коем случае. Разумеется, не нужно, чтобы творческий человек подчинялся машине. Ее одной для всего недостаточно. Везде, где машина может заменить ручной труд художника, не нанеся урон его вдохновению, я абсолютно не вижу причин отказываться от такого упрощения, если при этом ценность искусства не снижается. Возражение: некоторые гениальные открытия не были получены таким образом. Но, в любом случае, я не думаю, что в целом это не оправдано. Возможно, Вы можете указать на другую проблему.

Франсуаза Рейсс

Я задаюсь вопросом, имеет ли это какие-то границы.

Этьен Сурио

Это то, что я имел в виду, когда говорил, что решение проблем гениев не находится в этой плоскости. В этом различие между гением и талантом. Все, что делает талантливый человек, может и машина, если она правильно используется. Когда за дело берется гений, машина не может помочь, потому что гений, по определению, это тот, кто решает неразрешимые проблемы. Машина же дает решение проблемы, если оно существует. Когда в данных

есть противоречие, машина заедает и останавливается. И в этот момент вмешивается гений. Поэтому идея произведения искусства, полностью выполненного механически, кажется некоторым людям кошмаром: мы сможем обладать машинами, имеющими много таланта, но в них никогда не будет гения.

ДАРИО АНТИСЕРИ¹

¹ *Дарио Антисери* является профессором Римского Свободного международного университета социальных наук и директором методологического центра социальных и политических исследований. Он родился в 1940 г. Закончил Университет Перуджи, затем продолжил образование в университетах Вены, Мюнстера и Оксфорда. Преподавал и выступал с лекциями в университетах Падуи, Сьены, других вузах Италии и Европы. Он перевел на итальянский язык основные сочинения Карла Поппера, С. Кьеркегора, М. Шелера, Л. Витгенштейна, А. Ферре, Ван Бурена, Людвиг фон Мизеса, Фридриха фон Хайека и др. Основные работы: «После Витгенштейна. Куда движется аналитическая философия?» 1968; «Аналитическая и семантическая философия религиозного языка» 1969; «Карл Поппер: эпистемология и открытое общество» 1972; «Философия языка: методы, проблемы и теории» 1973; «Эпистемология и дидактика науки» 1977; «Ремесло философа и дидактика философии» 1977; «Научная культура» 1980; «Почему метафизика необходима для науки и бесполезна для веры» 1980; «Унифицированная теория метода» 1981; «Эпистемологическая критика марксизма» 1986; «Теория рациональности и социальных наук» 1989; «Карл Поппер. Логика исследования и открытое общество» 1989; «Прочитывать реальность» 1981, 1991; «Методология социальных наук» 1995; «Трактат по методологии социальных наук» 1996; «Людвиг фон Мизес. Индивид, рынок и правовое государство» (перевод и введение) 1998; «Фридрих фон Хайек. Познание, конкуренция и свобода» (перевод и введение) 1999; «Словарь языка социальных и политических наук» 1999 и др.

ЭПИСТЕМОЛОГИЯ И ГЕРМЕНЕВТИКА

Перевод с английского Сергея Дзикевича¹

От переводчика

Дарио Антисери известен российским читателям главным образом по переведенной на русский язык и завоевавшей широкую популярность среди тех, кто изучает философские науки, книге по истории философии, написанной им в соавторстве с Джованни Реале.² Сложилось представление, что эти ученые — своеобразные братья Гримм в философии, однако это далеко от действительности и их научные интересы различны.

Данная статья — плод длительной и последовательной деятельности профессора Антисери в итальянском и международном научном сообществе, главным содержанием которой является методологическая и эпистемологическая рефлексия, интерпретация выдающихся идей, которыми обогатили интеллектуальную культуру Карл Поппер, Людвиг Витгенштейн, Фридрих фон Хайек, Людвиг фон Мизес и многие другие классики современной западной философии.

В связи с тем, что творчество Антисери было тесно связано с переводами и интерпретацией, он не мог не углубиться в эпистемологическую природу этой деятельности,

¹ *Сергей Дзикевич* — главный редактор АУ. Настоящий перевод является репринтом первой его публикации:

Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. №3, 2001. С. 3—27. В сравнении с первым изданием автором перевода были внесены некоторые незначительные исправления.

² *Антисери, Д., Реале, Дж.* Западная философия от истоков до наших дней. Античность и Средневековье Т. 1—4. / В переводе и под редакцией С.А.Мальцевой. СПб.: 1997.

вернее — в свете сущностного единства актуального существования субъекта, — этой *процедуры*, равно как и не попытаться обосновать выдерживающие критику генерализации закономерностей этой процедуры для научного познания в целом и для познания вообще.

Профессор Антисери, как и большинство современных философов, совмещает научную и преподавательскую деятельность и поэтому, что совершенно справедливо как исторически, так и логически, не разделяет проблемы этих ответвлений академической культуры по существу, по их природе. Педагогическая рефлексия Антисери в данном тексте не есть обязательное морализаторское дополнение — она есть необходимое завершение эпистемологической рефлексии, осознание глубокой преемственности развития науки, научного сообщества, интеллектуальной культуры человечества вообще.

Перевести лапидарный по форме труд Антисери — весьма плодотворная в познавательном и исследовательском отношении задача, хотя справиться с ней непросто. Текст, на первый взгляд кажущийся подчеркнуто однозначным, даже популярным, на самом деле в аккумулированной форме заключает в себе ту методологическую эпистемологически-герменевтическую рефлексию, результатом которой он является и которую он выражает. Сложность перевода как раз и состоит в том, что именно о переводе и размышляет автор, а следовательно, мыслит применимость описываемых процедур к собственному тексту. Статья «Эпистемология и герменевтика» была любезно представлена Д. Антисери для перевода на русский язык во время его посещения философского факультета МГУ имени М. В. Ломоносова.

Переводчик этой работы как человек, которому и ранее случалось иметь опыт переводов и мыслить исследовательскую природу подобной деятельности, со своей стороны искренне рекомендует читателю применить к этому неболь-

шому, но чрезвычайно емкому труду описываемые в нем эпистемологические процедуры.

В заключение переводчик надеется, что его работа откроет или, вернее, «высветит», как говорит об этом сам автор, самое важное в столь «нетривиальном» тексте, и выражает благодарность профессору Антисери за предоставленную возможность столь обогащающего интеллектуального общения.

1. Наука подвержена заблуждению

Подверженность человеческого знания заблуждению — кардинальная идея философии Поппера. Эта идея, на которой постпопперовской (исторически ориентированной) эпистемологией был даже сделан акцент, может быть приписана многим мыслителям XIX и XX веков. Мы можем приписать таким мыслителям не только эту концепцию, но также и эту терминологию. Так, в первой главе «Дэвида Копперфилда» герой Чарльза Диккенса заявляет: «Мне незачем останавливаться здесь на первом предсказании, ибо сама история моей жизни лучше всего покажет, сбылось оно или нет [*]»¹.

«Начну рассказ о моей жизни с самого начала и скажу, что я родился в пятницу в двенадцать часов ночи (так мне сообщили, и я этому верю). Было отмечено, что мой первый крик совпал с первым ударом часов. Принимая во внимание день и час моего рождения, сиделка моей матери и кое-какие умудренные опытом соседки, питавшие живейший интерес ко мне за много месяцев до нашего личного знакомства, объявили, во-первых, что мне предопределено испытать в жизни несчастья и, во-вторых, что

¹ * Диккенс, Ч. Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим // Диккенс, Ч. Собр. соч.: В 30 т. Т. 15. Пер. А.В.Кривцовой и Е. Ланна. М., 1959. С. 9. Здесь и далее примечания переводчика помечены звездочками, примечания автора помещены в конце статьи согласно нумерации оригинала.

мне дана привилегия видеть привидения и духов; по их мнению, все злосчастные младенцы мужского и женского пола, родившиеся в пятницу около полуночи, неизбежно получают оба эти дара» [**].¹

Это предсказание было сделано няней Копперфилда и другими жившими по соседству женщинами, согласно соображению которых Дэвид, поскольку он родился поздно ночью в пятницу, должен был стать несчастливым в жизни и получить привилегию в способности видеть привидения и духов. Диккенс написал этот роман в 1850 г. [1] Около тридцать лет спустя Чарльз Пирс заметил: «Гипотетическая пропозиция может быть, следовательно, фальсифицирована простым положением вещей» [2]. В 1929 г. Кларенс Ирвинг Льюис в своей книге «Разум и мировой порядок» особым образом высказал отношение к непрочности и восприимчивости к фальсификации всех научных теорий. Льюис предлагает нам помыслить себе такую пропозицию: «Этот пенни — круглый». Эта пропозиция подразумевает сумму возможного опыта, которая неограниченна и бесконечна [3]. Действительно, *если* данный пенни является круглым, *то* если бы мы должны были измерить его точным инструментом, результат будет либо таким, либо другим; если пенни круглый, то он не покажется эллиптическим, когда смотришь на него прямо, и мы можем сделать так много пропозиций подобного рода, как захотим. Это означает, что пропозиция «этот пенни круглый» не является пропозицией, *которая может быть полностью верифицирована*: пропозиция, открытая для будущей проверки, которая может подтвердить или сделать недействительной, т.е. опровергнуть ее. Ситуация, которую мы описали для пропозиции «этот пенни — круглый», согласно Льюису, может быть применена ко всему эмпирическому знанию. Всякое эмпирическое знание должно быть

¹ ** Там же.

доказано позднейшим опытом в том смысле, что такой будущий опыт *может* сделать его недействительным.

Мы должны следовать ходу мысли Льюиса точно, если мы хотим сделать ясным этот в высшей степени важный пункт. Давайте помыслим две следующие пропозиции: 1. «Все лебеди — птицы» и 2. «Все лебеди — белые».

«Предшествующая пропозиция не может быть фальсифицирована никаким возможным опытом, поскольку ее истинность имеет чисто логическое обоснование [...]. Но последующая пропозиция не имеет такого логического обоснования и может быть фальсифицирована опытом: черные создания, имеющие все существенные признаки лебедей, могут быть открыты» [4].

Пропозиция «все лебеди белые» представляет собой чисто эмпирическую генерализацию. Она, несомненно, представляет собой утверждение *a priori*, а не случай аналитической истины. Это не так, поскольку белый цвет не включен как существенный в денотацию, отведенную для лебедя. Более точно: пропозиция «все лебеди — белые» может быть фальсифицирована, поскольку должно быть указано, что всякая универсальная пропозиция утверждает несуществование вещей некоторого класса... «Все лебеди — белые» утверждает, что класс лебедей другого цвета есть класс, не имеющий членов. Следовательно, заключает Льюис, эмпирическая генерализация навеки предоставлена милости будущего опыта и поэтому только вероятна, в то время как априорная пропозиция всегда точна [5]. Эмпирическое знание — в его концепциях и теориях — подразумевает предсказание; это то, почему будущий опыт может также показать и то, что они неверны. Но, добавляет Льюис, почти достаточно возможности, что генерализации, в которые мы верим, могут оказаться ложными, чтобы сделать погоню науки приятно возбуждающей [6].

Подчеркивая восприимчивость к фальсификации научных идей и делая это в столь стимулирующей манере, Поппер ухватывается за идею, которая уже имела хождение

или уже даже отжила свое у современных ему более ранних мыслителей (Дж. Тиндалл, К. Бернар, У. Вьюелл, Г. Герц, Ч. С. Пирс, Э. Нэвилл, Э. Мах, Ф. Энрикес, К. Вайлати, Л. фон Мизес, П. Дюхем, А. Пуанкаре, Э. Клапареде, В. Крафт и др.) [7]. Эта идея кажется не подлежащей обсуждению в наши дни, по крайней мере в сколько-нибудь заслуживающей внимания форме. Еще одна идея Поппера, идея фундаментальной единственности научного метода, оказывается менее хорошо воспринятой.

2. Сколько методов научного познания существует?

Часто утверждается, что метод предположения и опровержения есть метод физики или, по крайней мере, естественных наук и что этот метод непригоден для различных отраслей гуманитарного и искусствоведческого знания (психологии, историографии, филологии, лингвистики и т.д.). Вопрос здесь состоит в том, может ли быть проведено различие между методами соответственно сфере изучения (гуманитарные науки и искусства, с одной стороны, естественные науки — с другой) или мы могли бы зайти так далеко, чтобы сказать, может ли быть такое различие сделано в какой-либо из этих двух сфер на основании отрасли исследования как таковой.

Действительно ли два метода исследования или более существуют? Или, по-другому, принимая во внимание решения, которые должны быть найдены, и процедуры, которые должны быть приняты, продвигается ли вперед дело научного исследования соответственно набору правил, которые принадлежат к одному методу (единственному методу, посредством которого мы можем время от времени избирать наилучшую теорию, если только такая теория существует) или к такому методу, который гарантирует точность? Ответ Поппера на этот важный вопрос таков: «Метод, при помощи которого достигается решение, обычно один и тот же; это метод *проб и ошибок*. В фундамен-

тальном отношении он также представляет собой метод, используемый живыми организмами в процессе адаптации. Ясно, что успех этого метода в очень большой степени основан на количестве и разнообразии проб: чем больше мы пробуем, тем более вероятно, что одна из попыток будет успешной» [8]. Следовательно, согласно Попперу, характер процесса в рациональной науке полностью состоит в выдвижении гипотез как попыток решения проблемы. Эти гипотезы должны быть подвергнуты строгой проверке, с тем чтобы выяснить, не содержат ли они в себе ошибок (которые должны быть исправлены посредством других гипотез, подвергаемых проверке в свою очередь), и т. д. Этот метод применяется во всей рациональной науке. Там проблемы могут быть решены в какой-либо области исследования (в физике, лингвистике, биологии, экономической науке, химии, социологии или в интерпретации или переводе текста, астрофизике и т.д.), мы не имеем никакой альтернативы выдвижению предположений и последующей процедуре проверки. Поппер также утверждает:

«Научное может быть кратко определено следующим образом. Столкнувшись с некоей проблемой, ученый предлагает экспериментально некоторую конструкцию решения — теорию. Эту теорию наука признает только предварительно, если вообще признает; и что самое характерное для научного метода — ученые не испытывают никакой боли при критике или проверке теории в дискуссии. Критика и проверка идут рука об руку [...]. А проверка теории проходит в представлении этих уязвимых мест — такое количество испытаний, которое только возможно... Теории выдвигаются экспериментально и проверяются. Если исход проверки показывает, что она ошибочна, то теория элиминируется; в сущности, метод проб и ошибок представляет собой метод элиминации» [9].

Поппер также заявил, что ранее он показал, что интерпретация текстов (герменевтика) построена соответственно строго научным методам [10]. Он утверждал, что в случае самого лучшего анализа метод общественных наук, как

и метод естественных наук, состоит в проверке предварительных решений применением к проблемам этих наук [11].

3. Мыслители, которые отстаивают единство научного метода

Идея единственности научного метода (проблемы — предположения — опровержения) и того, что различия существуют между методологиями (другими словами, различия в техниках доказательства), принадлежит не только Попперу. Она выдвигалась также и другими и некоторое время спустя была подвергнута критике, например, от Дильтея до неомарксистской Франкфуртской школы. Как бы то ни было, но невозможно указать время, когда тех, кто поддерживал эту идею, не было на сцене. Некоторые из них будут названы ниже: Юстус фон Либиг (1803—1873), например, сформулировал, что интеллект и воображение одинаково необходимы для знания и одинаково проверяемы; оба они играют роль в разрешении проблем физики и химии, медицины, политической экономии, истории и лингвистике. Как интеллект, так и воображение занимают отведенное им место в области подобных наук [12]. Уильям Вьюелл (1795—1866) писал, что способ достижения истины состоит в испытании различных гипотез и модифицировании этих гипотез таким образом, чтобы они соответствовали фактам, и в получении возможного разнообразия фактов для подтверждения гипотез [13]. Уильям Стэнли Джевонс (1835—1882) утверждал, что всякое научное исследование заключается в единстве гипотез и эксперимента и что эксперименты ставятся, как это и должно быть, «с тем чтобы утвердить или опровергнуть гипотетические предчувствия природы» [14]. Клод Бернар (1813—1878) в своем знаменитом введении в изучение экспериментальной медицины учил, что экспериментальная медицина есть не что иное, как способ осознания, посредством которого идеи подчиняются контролю со стороны фактов [15]. Он также отметил, что природа на-

учного способа осознания неизменна как для наук, посвященных изучению живых существ, так и для тех, которые изучают неодушевленные тела [16]. Он заключил, что идеи, проверяемые фактами, представляют собой науку вообще [17]. Эрнест Нэвилл (1816—1909) — автор прекрасной работы, переведенной как *La logica dell ipotesi*, в которой он отстаивает присутствие гипотезы в каждом элементе науки без исключения [18]. Нэвилл также утверждает, что логика гипотезы постоянно напоминает нам, что научные идеи по происхождению представляют собой не что иное, как предположения, и они не имеют другой ценности, чем та, что они получают от подтверждения экспериментом. Урок, предлагаемый этой логикой, помимо всего прочего, есть урок осторожности [19], и, кратко, для всех видов исследования метод сводится к трем базовым элементам: наблюдению, предположению, верификации [20]. Аугусто Мурри (1841—1932) утверждал, что изобретательность и умозрение суть первичные качества человеческого духа, и это также истинно и для наук, но является самообманом представлять, что они обладают иммунитетом к критической проверке [21]. Он был также твердо убежден, что не существует двух или большего числа методов достижения истины, но лишь один [22]. Наконец, мы можем упомянуть Г. А. Голоцца, который заметил, что если бы Дарвин имел меньше воображения, то он никогда не совершил бы ошибки, равно как ничего не открыл бы вообще [23]. Голоцца также утверждал, что процесс исследования в своей основе один и тот же для всех наук [24].

— — —
— — —

4. А. Эйнштейн о методе исследования

К списку тех, кто защищал единственность научного метода, под которым мы понимаем метод предположения

и опровержения, могут быть добавлены другие имена. Альберт Эйнштейн утверждал, что наука не есть каталог непрокомментированных фактов. Она представляет собой порождение человеческого интеллекта с присущим ему свободным открытием идей и понятий [25]. Эйнштейн также заметил, что не существует никакого индуктивного метода, который ведет к фундаментальным понятиям физики [26]. Теория есть работа человека. Она представляет собой экстраординарный трудовой процесс адаптации, которая гипотетична, никогда полностью не определима, всегда открыта для сомнения и дискуссии [27]. Решение проблемы означает, что некто должен подойти к идеям и понятиям — идеям и понятиям, которые потом должны быть подвергнуты проверке в опыте. Опыт есть альфа и омега всего нашего знания реальности [28], истина есть то, что проходит проверку опытом. Теория контролируется на основании результатов наблюдения [29]. Мы надеемся, что наблюдаемые факты будут логически последовательными в отношении нашей концепции реальности [30]. Если наблюдаемые факты оказываются против теории, то, вообще говоря, теория в принципе может быть отброшена. Имея в виду теорию относительности, Эйнштейн заявил, что если только хотя бы одна из ее последовательностей окажется неточной, то она должна быть отвергнута и никакая перемена невозможна без перетряхивания всей конструкции сверху донизу [31].

В знак уважения к Эйнштейнову взгляду на метод обратимся к его краткой, крайне интересной статье, опубликованной 25 декабря 1919 г. в «Берлинер тагеблатт». Эта статья, озаглавленная «Индукция и дедукция в физике», действительно заслуживает того, чтобы привести ее полностью.

«Простейшая форма воображения, которую можно обнаружить в происхождении эмпирической науки [Erfahrungswissenschaft], есть такая, которая базируется на индуктивном методе. Разрозненные факты отбираются и группируются вместе таким образом,

чтобы ясно обнаружить присутствие в них законообразных отношений. Через группирование вместе подобных регулярностей возможно достижение еще более общих регулярностей, пока — в свете имеющегося в наличии набора индивидуальных фактов — некто не должен будет идти далее по этому пути, создавая более или менее единую систему, которая такова, что разум, созерцающий вещи, делая утверждения, основанные на генерализациях, достигнутых на основании последнего примера, может логическим образом проделать обратный путь и снова рассмотреть частные и единичные факты.

Даже самое поверхностное изучение действительного развития науки расскажет нам, что великие шаги научного знания вперед только в очень ограниченной степени были сделаны таким образом. В самом деле, если исследователи должны взять пробу вещей без некоторой предварительной идеи [Meinung], как могли бы они использовать факты, которые лишь таковы, что только содержат в себе возможность откровения законоподобных отношений в отклоняющемся от нормы состоянии более сложного опыта? Галилей никогда не открыл бы закон свободного падения тяжелых тел без предварительной концепции, согласно которой, независимо от факта, который он наблюдал, отношения обнаруживали путаницу в представлении о сопротивлении воздуха, таком сопротивлении, которое в данном случае вообще не играет никакой роли. Истинно великие шаги вперед в познании природы были сделаны в манере, которая практически диаметрально противоположна индукции. Интуитивная концепция [Erfassung] существенных аспектов большого числа вещей ведет исследователей к пропозиции [Aufstellung] гипотетического принципа [Grundgesetz] или принципов подобного рода. Из этого принципа (системы аксиом) исследователи дедуцируют следствия настолько полно, насколько возможно, и [делают это] в чисто логической и дедуктивной манере. Эти следствия, которые могут быть извлечены из принципов и которые часто оказываются скучной работой подсчета и выведения, сопоставляются потом с опытными данными. Соответственно подобной процедуре может быть сформулирован критерий проверки [Berechtigung] принятого принципа. Все люди познания знают, что величайшие шаги в познании природы, — такие, как Ньютонова теория гравитации, термодинамика, кинетическая теория газа, современная электродинамика и т.д., были сделаны в этой манере и что они были основаны на гипотезах. Исследователи всегда исходят из фактов, сведение которых вместе составляет цель их усилий. Но исследователи не вырабатывают свои теоре-

тические системы в методической, индуктивной манере. Скорее, они подходят ближе к фактам через интуитивный отбор мыслимых теорий, основанных на аксиомах.

Теория может быть с успехом признана ошибочной, если в дедукциях содержится логическая ошибка, или она может быть идентифицирована как неточная [unzutreffende], когда факт не согласуется с одним из ее умозаключений, но мы никогда не можем продемонстрировать истинность теории, потому что мы никогда не можем знать, обнаружится ли в будущем в опыте нечто противоречащее заключениям теории по какому-либо вопросу. Более того, другие системы мысли, связывающие те же самые факты, всегда можно себе представить. Если существуют две теории, каждая из которых сопоставима с данным фактическим материалом, то тогда мы не имеем другого критерия для выбора одной теории вместо другой, кроме интуиции исследователя. Это то, почему проницательные исследователи, хорошо знакомые с теориями и фактами, с которыми они имеют дело, могут быть тем не менее решительными защитниками противоположных теорий.

В настоящий период, со всей его неопределенностью, я прошу читателя помыслить себе эти краткие объективные доводы, ибо я верю, что скорее средствами безмолвной дедукции к вечным целям, общим для всех человеческих культур, нежели посредством политических действий и декларации политических убеждений мы можем более эффективно сыграть роль в исцелении политики от ее недугов» [32].

5. Врачи и биологи между предположениями и опровержениями

В точности подобно тому, как метод для физики сводится к трем словам — «проблемы — теории — критика», — как говорит об этом Поппер, обстоит эта ситуация и для биологов. В 1861 г. Чарльз Дарвин в письме к Харви Фосетту отмечал, что он полагает очень странным, что не каждый понимает, что наблюдения, если они вообще должны использоваться, должны быть либо в пользу, либо против какого-либо мнения [33]. Гипотезы или предположения должны делаться, если факты должны быть объяснены. Дарвин также утверждал, что с самой своей юности он горячо желал понимать или объяснить все вещи, которые мы наблюдаем, что означает

сгруппировать все такие вещи под общими законами [34]. Общие законы (или, скорее, теории) — это то, что биологам необходимо для объяснения фактов. Фрэнсис Дарвин, сын Чарльза, говорил о своем отце, что он часто подчеркивал, что не может быть хорошим наблюдателем тот, кто не является активным теоретиком [35]. Но серьезные ученые не могут привязать себя к идеям, как если бы они были догмами. Сам Дарвин отмечал, что собственно характер использовавшейся им процедуры требовал от него, как только факты входят в конфликт с гипотезами, бросать любую из гипотез, даже самую любимую (как он также признавал, он не мог противостоять искушению выдвинуть подобную относительно каждого предмета) [34].

П. Медавар, Дж. К. Экклз, Ж. Моно и Х. Кребс также мыслят подтверждение и опровержение как метод биологов. Он также является и методом медицины. Врач действовал бы иррационально, если бы он должен был убить пациента, чтобы спасти диагноз. Рациональный доктор для того, чтобы спасти пациента, элиминирует (т.е. фальсифицирует) свои диагнозы, и он должен быть озабочен тем, чтобы продолжать делать это до тех пор, пока он не достигнет такой стадии, на которой он может надежно установить правильный. Я не могу не упомянуть одну из мыслей Аугусто Мурри: «Изобретательность и умозрение суть высшие качества человеческого духа, и это также справедливо для наук, но те, кто верит, что они могут оградить эти качества от критической проверки, сами себя обманывают» [37]. «Наша манера рассуждения есть не что иное, как непогрешимое средство, способное давать свет; это странно, но мы, рационалисты, есть в точности те, кто не доверяет рассудку. Сам князь рационализма сказал: „Идея, что вы можете никогда не совершать ошибок, сама по себе безумна“. Кроме того, мы поклоняемся рассудку, поскольку убеждены, что только посредством рассудка мы можем познавать. Следовательно, как некто может быть рационалистом, не воздавая высочай-

шую хвалу критике? Подобный подход способен скорректировать вредные наклонности человеческого ума» [38]. «Только глупцы и полубоги, думающие, что они непогрешимы, убеждены, что критика равносильна антипатии. Быть может, критицизм и не самое аристократическое достояние человеческого духа, но, без сомнения, самое фундаментальное, поскольку он представляет собой самое действенное средство, благодаря которому могут быть предупреждены заблуждения. Осуждают критику те, кто при отсутствии критицизма пробрался бы в гении» [39]. Факт состоит в том, что «каждый день заблуждение корректируется, каждый день кто-то научается знать лучше, что из того, что мы можем сделать, действительно хорошо, а что мы вынуждены допускать, хотя это плохо. Каждый день мы все более настороженны к ошибкам и мы научаемся надеяться, что сделаем лучше на следующий день. Разумеется, мы не можем избежать совершения ошибок. Это то, чем широкая общественность напугана. Если мы совершаем ошибку, то нанесет ли она ущерб? Будет ли она стоить нам наших жизней? Удивление кажется оправданным, и обвинение умирает. Кроме того, либо мы рискуем впасть в заблуждение, либо мы ничего не делаем на благо познания! Здесь нет альтернативы. Человек, который не совершает ошибок, не существует» [40]. Он, таким образом, декларирует: «Пусть метафизики нежатся в свете своих вечных истин, по поводу которых они до сих пор не пришли к соглашению. Мы предпочитаем ошибки, которые мы совершаем сегодня. Мы удовлетворены, если мы выясняем, что эти ошибки содержат немного более истины, чем ошибки прошлого» [41], и «в клинической медицине, как и в жизни, некто должен иметь предварительную концепцию, и лишь одну, но это должна быть такая концепция, без которой мы не можем обойтись, — это предварительная концепция, заключающаяся в том, что все, что мы говорим и что кажется правильным, может вместо этого оказаться ложным. Мы должны вывести для самих себя правило, согласно которому

мы должны критиковать все и всех. Прежде чем уверовать во что-либо, мы обязаны первым делом задаться вопросом: „Почему мне следует в это верить“» [42].

30 марта 1875 г. Маурицио Буфалини умер во Флоренции. Городские власти хотели похоронить его в Санта Кроче. Это было невозможно, поскольку он выразил желание быть похороненным в своем родном городке Чезене. Два врача из Чезены писали: «В каждом городке и городе Эмилия-Романьи, которые миновало его тело, почести воздавались торжественно, но в Чезене размер столпотворений превзошел все ожидания. Когда гроб достиг Чезены, был праздник, но все же весь город был на похоронах и все вышли на улицу, чтобы сопровождать гроб» [43]. Приблизительно десять лет спустя после смерти Буфалини Аугусто Мурри задался вопросом: что было тем, что сделало Буфалини столь важным, и что осталось от его учений? «Что оставлено? Ничего, кроме отрывка совета, но это был отрывок совета, который, будучи принятым, позволял обновить медицину и продолжать это обновление. Это он неустанно повторял врачам — тем, которые столетиями шли по стопам архейцев, — что эта бессмыслица продолжалась слишком долго и что настало время, когда — через отказ от мех априорных соображений — можно будет непредвзято исследовать материал клинического наблюдения при помощи ножа, микроскопа, реторты, машин, путем вивисекции» [44]. Буфалини писал в своей «Cicalata»: «Вот мой моральный принцип: наука должна быть допрошена во имя любви к истине. Истина происходит из противостоящих взглядов [...]». В «Cicalataz» он писал, что основание, согласно которому действуют те, кто систематизирует или догматизирует «несомненно дьявольское, если они хотят, чтобы их идеи были приняты без обсуждения, поскольку в то время, как в других науках цена чьей-либо ошибки невысока, здесь ошибки оплачиваются человеческими жизнями, и поэтому велика аккуратность и обсуждение наиболее необходимы» [45].

6. Когда историк работает при помощи метода физика

В течение последних 150 лет теория единственности метода находилась под накатывающейся волной критики. Историки и философы самых различных направлений (историцисты, идеалисты, марксисты, неомарксисты и т.д.) использовали самые различные аргументы для поддержки того взгляда, что историография не может быть наукой таким же образом, каким является наукой физика. Метод исследования физики не будет работать в историческом исследовании.

Мы знакомы с опровержениями подобных «сепаратистских» взглядов. Тем не менее замечания Гаетано Сальвемини по этому вопросу известны не так хорошо. «В действительности», — писал Сальвемини в «*Storia e scienza*» («История и наука». — *С.Д.*), — «нет существенного различия между теми проблемами, с которыми сталкиваются ученые при реконструировании астрономического, геологического или биологического прошлого, и проблемами, которые встают перед историками при реконструировании прошлого человечества. В обоих случаях эксперт реконструирует прошлое на основании очевидности» [46]. То, что здесь различно, относится не к методу, который один и тот же, а к техникам, которые адаптированы для того, чтобы обеспечить доказательство. «Техника, используемая различными исследователями», — замечает Сальвемини, — «может отличаться в том, как они должны соотнести различные данные с разными источниками наличной информации, но метод извлечения информации из источников остается одним и тем же, поскольку человеческий дух во всех обстоятельствах работает соответственно одним и тем же законам мысли» [47]. Абсурдно воображать, что ученые и, следовательно, также и историки не используют свое воображение. «Истина состоит в том, что ученые действительно нуждаются в воображении в той работе, которую они делают [...]. Всякое великое научное открытие

произошло из некоей дерзкой гипотезы, объединяющей в обширное владение до тех пор не связанные факты. Подобные гипотезы были плодами могущественного воображения. С этой точки зрения можно утверждать, что ученые — великие поэты» [48]. Разумеется, воображение поэта не должно подставлять плечо под ношу эмпирической верификации: на самом деле «наука представляет собой работу воображения, в которой все доказанные факты находят себе место. В искусстве реальность — слуга воображения. В науке воображение — слуга реальности» [49]. Те, кто осознает это различие между научным и художественным воображением, «не избегают риска экзальтирующей интуиции, вдохновения, вспышки гения, вулканического извержения или того же под другим именем, которое должно обозначать подсознательную деятельность духа, служащую более высоким источником знания, нежели рациональная деятельность» [50]. Исследователям необходимо творчество [51]. Сам Сальвемини отмечает:

«Я, со своей стороны, заявляю, что мой разум переполнен предубеждениями. Эти предубеждения могут быть религиозными, философскими, научными или социальными, но я постоянно использую эти предубеждения в своих исследованиях. Мне нечего стыдиться того, что говорю это, поскольку предубеждения не являются несовместимыми с научным исследованием» [52].

Они действительно не являются таковыми, поскольку если гипотезы однажды высказаны, они должны быть доказаны: « [...] после вспышки гения следует нормальная рациональная процедура [...]. Ученый, который говорит, что у него была подобная вспышка гения, но который не идет потом далее и который затем просит других ученых признать его интуицию без обсуждения, может быть гением, но может оказаться и шарлатаном или очень просто — весьма чудаковатым малым. Только посредством нормальной процедуры логического обоснования ученый может показать, что его интуиция должна быть признана [...]. Иррацио-

нальные средства могут привести к открытию истины, но только рациональные средства могут обеспечить доказательство» [53]. Рациональный метод состоит в дедукции следствий из гипотезы, сформулированной историком, и в сравнении гипотезы с фактом, и «лишь один факт, который не может быть принужден к соответствию, разрушает эту гипотезу» [54]. Идея фальсификации теорий не может быть выражена ни более кратко, ни более точно.

Факт состоит в том, что, как отмечает Сальвемини, «точно так же никто не является непогрешимым, когда он сталкивается с социальными проблемами, и единственным способом решения этих проблем является перебор одного за другим различных вариантов такого решения. Через пробу и ошибку — переворачивая все вверх ногами (upside down), как это говорится по-английски, — до тех пор, пока никто не находит прохода через это» [55]. «Никто и ни одна группа людей не обладает монополией на непогрешимость» [56]. Отсюда следует, что ни один ученый или историк не может представлять себя единственным хранителем истины или уверовать, что его теория является определяющей или высшей. Это то, почему непрекращающееся создание альтернатив и безжалостная критика представляют собой две опоры, на которых держится все здание научного исследования.

«Когда предрассудок историка или социолога ведет его к тому, чтобы собрать факты вместе согласно системе, которая с трудом совмещается с ними, он подобен естествоиспытателю, который основывает свое обобщение на некоторой произвольной гипотезе. Предрассудок, с которого он начинает, действует подобно рамке, какой бы произвольной она в действительности не оказывалась, внутри которой факты могут быть соответствующими или несоответствующими. Самые свежие данные, когда они получены, будут либо пригодны, либо непригодны. Сражение разворачивается между двумя армиями очевидности; ученый будет обозревать битву и искать новые данные, с помощью которых он мог бы подтвердить предвзятую идею. Тем не менее он только сможет открыть факты, под тяжестью которых его заранее сформулирован-

ная идея уступит в конце концов дорогу. В этот момент он уже сконструировал новую гипотезу, которая лучше соответствует фактам. Без иницилирующих предположений все факты кажутся смешанными и каждый новый факт сделает неразбериху еще более полной. Помысленные заранее идеи наравне с беспристрастными гипотезами играют жизненно важную роль в истории, в общественных науках и во всяком другом научном исследовании» [57].

Борьба между фактом и теорией, а также между теориями как таковыми (борьба, которая позволяет исследователям занимать свои позиции и держит их в напряжении) не только имеет место, но должна иметь место в научном сообществе в самом широком значении этого слова, которое становится, таким образом, «форумом, в котором свободно соревнуются противостоящие друг другу предрассудки» [58]. Действительно,

«упрямый историк пренебрежет фактами, которые не удовлетворяют его системе, и будет далее следовать своим предрассудкам. Но другой историк или социолог с другими предрассудками обнаружит факты, которые отбросил его предшественник, и нарисует иную картину, которая может быть в действительности не менее искаженной, но которая тем не менее откроет возможность другой версии событий. Затем еще один ученый придет им на смену, который не связан вовсе предрассудками, которые касались бы этого вопроса. Он проверит работу своих предшественников, исправит искажения, он заполнит пробелы и организует фрагменты таким образом, чтобы они составляли всеобъемлющую и целостную систему. Так вуаль, скрывающая лицо истины, будет поднята, и, следовательно, история или социальные науки станут благодаря этому более объективными» [59].

Объективность не означает ничего другого, нежели контролируемость высказываемых гипотез. Действительно, «подобная объективность не есть результат отсутствия предрассудков, но результат борьбы между противоречащими предварительными концепциями — борьбы, которая при последнем анализе оказывается сотрудничеством» [60]. Следовательно, через пробу и ошибку, подтверждение

и опровержение, предположение и критику научное исследование становится «серией последовательных допущений истины, которые мы можем сравнить с освоением неизвестной страны. Каждый из осваивающих должен подвергнуть испытанию открытия предшественников и поможет последователям в достижении цели, которая стоит перед ними всеми» [61]. Отсюда становится ясным, что для науки характерна «атмосфера свободного соревнования между различными школами мысли, в котором все гипотезы и предварительные концепции могут быть выставлены друг против друга. Распять свободу, чтобы дать дорогу одной школе мысли, означает подписать смертный приговор нашим исследованиям» [62]. Если историки и социологи пренебрегут призывом к свободному соревнованию (не только ради себя, но и ради своих конкурентов), то «они согласятся с гораздо большей, чем у других ученых, деградацией равным образом в моральном и интеллектуальном смысле» [63].

7. Герменевтический круг

Я спросил Ганса Альберта, что он думает о связи, которая может быть между герменевтическим кругом Гадамера и методом Поппера. Альберт ответил, что есть только неясные сходства [64]. Когда подобный вопрос был задан Ваттино, то он, по существу, вообще не ответил. Однако Поппер писал, что те, кто интерпретирует текст, используют те же методы, что используются и в естественных науках. Поппер также утверждал, что барьеры, которые воздвигают теоретики герменевтики между собой и естественными науками, являются результатом их собственного ошибочного взгляда на научный метод, и фактически они (теоретики герменевтики) оказываются признающими *имплицитно и некритически* позитивизм или сциентизм как *единственную соответствующую философию естественных наук* [65].

Если кто-нибудь помыслит себе «Истину и метод» с целью выяснить, каков взгляд Гадамера на естественные науки и метод этих наук, то немедленно станет очевидным, что Поппер был прав, когда утверждал, что теоретики герменевтики суть жертвы ошибочной идеи того, что представляют собой естественные науки. Более того, если кто-либо исследует Гадамерово описание понятия опыта, то должно быть заключено, что Поппер вновь был прав еще и в том, что утверждал, что метод герменевтики таков же, как метод физики.

Существуют тексты, наделенные смыслом, который в свою очередь говорит о вещах. Интерпретатор текста противопоставляет его (в этом случае. — С.Д.) не разуму, подобному *tabula rasa*, но своему пониманию (*Vorverständnis*), т.е. своим собственным предубеждениям, своим предположениям, своим ожиданиям. С данным текстом и данным же предварительным пониманием такого текста интерпретатором он набрасывает исходное «значение». Этот набросок возможен, поскольку он (текст. — С.Д.) читается интерпретатором, который имеет определенные специфические ожидания, являющиеся плодом его собственного предубеждения. Герменевтическая работа, которая следует за этим, всецело состоит в продвижении на основании плана, постоянно пересматриваемого в соответствии с условиями, возникающими по мере того, как он вникает в значение... [66]. Действительно, как это отмечает Гадамер,

«каждый пересмотр заранее принятой проекции может быть спроектирован до того, как появится как таковая новая проекция значения; соперничающие концепции могут появляться то с одной, то с другой стороны до тех пор, пока не станет более ясно, что представляет собой единство значения; интерпретация начинается с предварительных концепций, которые сменяются более соответствующими. Этот постоянный процесс нового проецирования конституирует движение понимания и интерпретации. Человек, пытающийся понять, подвержен ошибкам, проистекающим из предвзятых значений, которые порождены не вещами как

таковыми. Выработка соответствующих проекций, предварительных по природе, с тем чтобы они подтверждались вещами как таковыми, является постоянной задачей понимания. Только объективность может быть здесь средством подтверждения предварительного значения. В самом деле, что показывает произвольность предварительного значения, как не то, что оно приходит в ничто в ходе разработки? Но понимание реализуется во всем своем потенциале лишь тогда, когда предварительные значения, с которых оно начинается, не являются произвольными. Поэтому совершенно правильно для интерпретатора не подходить к тексту прямо, полагаясь только на предварительные значения, уже наличествующие для него, но самым явным образом исследовать обоснованность... происхождение и пригодность предварительных значений, пребывающих с ним» [67].

Интерпретатор ассоциирует текст со своими собственными предположениями и своими собственными ожиданиями. На основании этого он подходит к предварительному наброску интерпретации. Однако этот «набросок» может быть или не быть правильным. Позднейший анализ текста (т.е. текста и контекста) скажет нам, правилен ли оригинальный набросок понимания, есть ли в нем соответствие тому, что говорит текст. Если оригинальный набросок входит в противоречие с текстом; если он расходится с ним, тогда интерпретатор должен будет выработать второй план смысла, т.е. еще одну интерпретацию текста (и контекста), с тем чтобы она была подвергнута проверке на основании текста как такового с целью выяснить, удовлетворителен план или нет. И так далее (и далее, и далее вечно... в конце концов задача герменевтики беспредельна, хотя и возможна для разрешения).

Кардинальные пункты теории герменевтического опыта смыкаются со сходной идеей «Круга понимания» (*Zirkel des Verstehens*).

«Здесь обнаруживается фундаментальная открытость опыта новому опыту не только в общем смысле исправления ошибок, но в том, что опыт, в сущности, зиждется на постоянном подтверждении и с необходимостью становится другим видом опы-

та, где нет подтверждения (*ubi non reperitur instantia contradictoria*)» [68].

В частности, по Гадамеру, генезис универсальности в науке

«... имеет место тогда, когда ложные генерализации длительно опровергаются опытом, и то, что полагалось типичным, обнаруживается не таковым. Язык демонстрирует это тогда, когда мы используем слово „опыт“ в двух различных смыслах: опыт, который соответствует нашему ожиданию и подтверждает его, и новые проявления опыта, которые случаются с нами. Этот последний опыт в истинном смысле всегда негативен. Если новый опыт объекта открывается перед нами, это означает, что, таким образом, мы до этих пор не рассматривали данную вещь корректно и теперь знаем ее лучше. Так негативность опыта имеет любопытное продуктивное значение» [69].

Я ограничу себя постановкой вопроса о том, могут ли Попперов метод, *пробы и ошибки* и Гадамерова герменевтика действительно относиться не к двум различным процедурам, а к одной и той же (и это несмотря на различия в «словесности» («*parlance*»), используемой для того, чтобы описать каждый).

8. *Пробы и ошибки текстуальной критики*

Если мы изучим методологические сочинения, в которых критики текста — такие как Пауль Маас, Герман Франкель, Джордже Паскуали, мыслят себе правила текстуально-го критицизма, то мы скоро осознаем, что процедура та же самая.

«У нас нет греческих или латинских автографов и даже копий, которые были бы сделаны с оригиналов. У нас есть только копии, извлеченные из оригинала через неизвестное количество промежуточных копий, которые, таким образом, суть нечто меньшее, чем достоверное. Задача критики текста состоит в том, чтобы привести текст назад к оригиналу настолько близко, насколько это возможно (*constitutio textus*)» [70]. Это определение Пауля Мааса передает текстуальный критицизм. Следовательно, задача

критика текста состоит в том, чтобы привести текст настолько близко, насколько это возможно, к оригиналу. Подобная задача в главной своей части очень трудна, поскольку традиция текста сообщает ему многие элементы, отличающие его от оригинала, часто сложным и запутанным образом.

Между текстом и текстуальной критикой мы, таким образом, находим традицию, под которой можем понимать свидетельства о работе в целом (которые время от времени могут что-либо менять в отношении отдельных аспектов). Маас — в этом его работа является наиболее стимулирующей и запоминающейся (поскольку в этом, как замечает Паскуали, Маас наиболее исторически ориентирован) — сравнивает традицию с текущей водой. «Поток рождается под землей под недоступной горной каплей. Она расщепляется на подземные рукава; эти рукава затем разветвляются далее и некоторые появляются на горных склонах. Вода из этих источников немедленно исчезает вновь под землю и может появляться вновь и вновь на поверхности на более низких склонах до тех пор, пока в конце концов она не потечет так, что это видно всем. Вода с самого начала имеет постоянно меняющиеся цвета, но они всегда прекрасны и чисты. Под землей она течет от места к месту, где временами к ней присоединяются различные субстанции и меняют ее цвет. Это имеет место во всех рукавах и источниках, которые появляются на поверхности. Каждый поток меняет цвет на определенном протяжении, и это протяжении утверждает этот цвет, по существу дела, для дальнейшего течения; лишь очень слабые изменения утрачиваются, поскольку в этом случае воды самоочищаются по мере течения. На наших глазах вода, которая изменилась под действием новых течений, отличается от начальной воды, но лишь случайно глаз может заметить, что это изменение обязано новым течениям. Часто различия таковы, что они могут быть замечены лишь в условиях различных цветов различных источников. Однако химический анализ может в большинстве случаев вычислить приобретенные оттенки, и часто оригинальные цвета могут быть восстановлены. В других случаях даже химический анализ не может этого сделать. Цель исследования состоит в том, чтобы изучить происхождение цветов, которые возникают в источниках» [71].

Constitutio textus предпринимается посредством мириады подтверждений и опровержений.

— — —
— — —

9. Подтверждения и опровержения переводчиков

Тот факт, что всякий перевод всегда является интерпретацией, вряд ли нуждается в особой фиксации. Те, кто имеет опыт в качестве переводчика, очень хорошо знают, что перевод означает транспозицию из одного языка в другой через пробу и ошибку, предположение и испытание предположений проверкой. Достаточно подумать о том, что происходило, когда мы должны были перевести с латинского или греческого. Пока пассаж, который должен был быть переведен, диктовался нам, мы пытались дать грубый перевод того, что записывали. Когда диктовка заканчивалась, иногда у нас была идея того, что означал данный пассаж (описание битвы, дипломатической миссии, путешествия, морального предательства, перечисление деяний некоей показательной личности и т.д.), и мы, таким образом, пытались установить, соответствуют ли те части пассажа (наречие, прилагательное, глагол, целое выражение или несколько выражений), которые мы до сих пор не поняли, пассажи как целому (условиям значения). Могло оказаться, что фрагменты (или части) подходили быстро и без проблем, как мы предполагали в своей интерпретации. Но иногда обнаруживались фрагменты, которые не шли туда, куда мы хотели, чтобы они подошли, и это были ужасные моменты во время классных занятий, когда ты думал, что вся твоя версия неверна. Тот факт, что наш первый черновой набросок не всегда был правилен (или, скорее, что он всегда был неверен), был очевиден, когда фрагмент, который просто не согласовывался с нашей общей интерпретацией, затем подтверждался другим, возможно, амбивалентным фрагментом (т.е. амбивалентным *vis-a-vis* нашему предварительному наброску), и мы в результате должны были отвергнуть нашу интерпретацию. Мы возвращались затем вновь к предположению относительно как перевода текста сообразно его значению, так и интерпретации того, что мог бы данный текст означать, и к ходу нашего испытания (относительно пригодности интерпретации) через

согласование фрагментов с нашим предположением. Иногда заглавие пассажа само по себе может дать нам предварительную индикацию значения текста. Действительно, мы были более всего озадачены, когда учитель диктовал нам пассаж без названия. От этого размышление о том, что мог означать текст, становилось гораздо более затруднительным. Иногда мы могли сдать чистые листы, если пассаж по своему характеру превосходил обширность нашей «памяти», если затронутые события, факты или персонажи были неизвестны нам или до тех пор не изучены.

Вышесказанное касается интерпретации пассажа, наших предположений, относящихся к его содержанию, и обратного действия или обратной связи, происходящей из различных частей текста, влияющей на наши усилия. Не требуется большой игры воображения для того, чтобы осознать, что вновь, и в действительности так, мы столкнулись с хорошо известным *Zirkel des Verstehens*, герменевтическим кругом, который, как известно, вовсе не отличается от метода, основанного на пробе и элиминации заблуждений.

Перевести — значит интерпретировать; интерпретировать — значит в первую очередь делать предположение относительно значения текста (т.е. «это есть вот это или вон то»); и предположение доказывается на основании текста. Однако пока не говорится о том, что переводчик, переводящий (т.е. интерпретирующий текст и, например, транскрибирующий на свой собственный язык текст, написанный на другом языке) есть индивид, наделенный тонким *Vorverständnis*, которое проецирует на текст данное *Vorurteile* и никакое другое; это означает утверждение того, что исторически текст, который должен быть переведен, передает назад *Vorurteile*, которые по крайней мере отчасти другие, и это объясняет различие в переводах и то, почему текст не может быть раз и навсегда переведен. Именно в этом свете мы можем по достоинству оценить то, что хотел сказать Жорж Монен (Georges Mounin) о переводах Библии:

«Перебирать переводы Библии один за другим, век за веком, есть превосходный опыт для непредвзятого читателя, действующего по благой вере. Мы можем, например; читать различные версии одного и того же текста (такого, как Песнь Песней, например), который читатели выбирали как предмет восхищения в течение столетий. Впечатление, которое некто получает, не выставляет перевод в дурном свете; скорее, это может дать нам шанс, чтобы понять его пригодность, это путь постоянного самосовершенствования от одной эпохи к другой. В каждом из этих новых переводов Библии мы можем в буквальном смысле увидеть своими собственными глазами развитие цивилизации, всегда меньшее, чем наше собственное, в то время, когда мы путешествуем от столетия к столетию, и каждый перевод открывает еще один слой или более, которые подводят нас постепенно все ближе и ближе к оригиналу, совершенно так, как раскопки открывают захороненный почвой археологический объект» [72].

Это то, почему процесс перевода, как и интерпретации (и как поиск истины), есть никогда не приходящая к концу задача. В действительности то, что Гадамер писал об интерпретации, также справедливо и для перевода: «Гармония всех деталей с целым есть критерий корректности понимания. Неудача в достижении такой гармонии означает, что понимание потерпело поражение» [73].

10. Г. Гадамер и К. Р. Поппер: перевести — значит вос-произвести (re-produce)

Гадамер также отмечал, например, в отношении процесса перевода на иностранный язык:

«Здесь никто не может сомневаться, что перевод текста, насколько переводчик ни проникся бы им и ни почувствовал бы его автора, не может быть просто оживлением оригинального процесса в разуме писателя; скорее, это с необходимостью воссоздание (re-creation) текста, направляемое тем, как переводчик понимает, что говорит текст. Никто не может ставить под сомнение, что то, с чем мы имеем дело, есть интерпретация, а не просто репродукция. Новый свет падает на текст от другого языка и для его читателя. Требование того, чтобы перевод был достоверным, не может переместить фундаментальную пропасть между двумя языками.

Сколько бы достоверными мы ни пытались быть, мы должны принимать трудные решения. В своем переводе, если мы хотим усилить черту оригинала, которая важна для нас, мы можем сделать это, лишь ослабляя или полностью подавляя другие черты. Но это в точности есть деятельность, которую мы называем интерпретацией. Перевод, как всякая интерпретация, есть высвечивание. Переводчик должен понять, что высвечивание является частью его задачи. Разумеется, он не должен оставлять открытым то, что неясно для него. Он должен показать свои цвета. Кроме того, существуют пограничные случаи в оригинале (и для „читателя оригинала“), где нечто, по существу дела, не ясно. Но в точности эти герменевтические пограничные случаи показывают те затруднительные положения, в которых переводчик постоянно находит себя. Он должен прямо заявить о том, как он понимает. Но поскольку он находится постоянно в состоянии неспособности реально выразить все оттенки своего текста, он должен постоянно совершать отречение. Каждый перевод, который серьезно подходит к своей задаче, немедленно становится яснее и ровнее оригинала. Даже если это мастерское воссоздание, оно должно заглушить некоторые из обертонов, которые вибрируют в оригинале (в редких случаях мастерского воссоздания потеря может быть сделана удачно или даже означать приобретение — подумайте о том, как Бодлеровы *Les fleurs du mal* приобрели странную новую энергию в версии Стефана Георга» [74].

Сам же Карл Р. Поппер писал:

«Конечно, вполне ясно, что изменение одного слова может радикально изменить значение утверждения точно так же, как и изменение одной буквы может радикально изменить значение слова, а вместе с тем и теории — это всякий заинтересованный в интерпретации, скажем, Парменида осознает. Ошибки же копиистов и печатников, хотя они и могут быть фатально искажающими, чаще могут быть, нежели нет, исправлены рефлексированием по поводу контекста.

Каждый, кто предпринял какой-либо перевод и кто размышлял о нем, знает, что не существует такой вещи, как грамматически корректный и в то же время почти буквальный перевод. Каждый хороший перевод есть интерпретация оригинального текста; и я даже пошел бы далее и сказал, что каждый хороший перевод нетривиального текста должен быть теоретической реконструкцией. Следовательно, он включает в себя элементы комментария. Всякий хороший перевод должен быть одновременно близким

к оригиналу и свободным. В частности, является ошибкой полагать, что в попытке перевести теоретическое сочинение эстетические помышления не важны. Достаточно лишь подумать о теории, подобной Ньютоновой или Эйнштейновой, чтобы увидеть, что перевод, который передает содержание теории, но неудачен в передаче определенных внутренних симметрий, может быть совершенно неудовлетворительным, ибо если кто-либо получил бы подобный перевод и сам обнаружил эти симметрии, он справедливо ощущал бы себя так, как если бы сделал собственное оригинальное приобретение, что он открыл теорему, даже если эта теорема и была бы интересна главным образом с эстетической точки зрения. (Сходным образом поэтический перевод Ксенофана, Промеида, Эмпедокла или Лукреция, будучи в других вещах равнозначным, предпочтительнее прозаического перевода.)

В любом случае, хотя перевод может быть плох, поскольку он не является *достаточно* точным, *точного* перевода трудного текста просто не существует. И если два языка имеют различную структуру, некоторые теории могут быть почти непереводаемыми (как Бенджамин Ли Уорф (Benjamin Lee Whorf) показал столь прекрасно). Конечно, если языки столь близки, как, скажем, латинский и греческий, то введения нескольких вновь созданных слов может быть достаточно, чтобы сделать перевод возможным. Но в других случаях на месте перевода может появиться тщательно разработанный комментарий» [75].

11. Некоторые дидактические заключения

Если метод пробы и ошибки идентичен процедуре, описанной в Гадамеровом герменевтическом круге, то, следовательно, так же ясно, что только аутентичная научная деятельность, сформированная в наших научных академиях, явилась латинской версией. Пассажи, которые должны быть переведены, конституировали и конституируют *проблемы*, которые должны быть разрешены при помощи пробы и ошибки. В математике и физике мы должны выполнять *упражнения*. И лишь проблема одна есть то, что стимулирует исследование.

Научные проблемы и *философские проблемы*. Философские теории суть ответы на философские проблемы. Даже

несмотря на то что есть такие, кто говорит о смерти философии (и они тоже философы!), философия существует: если существуют философские теории, то это потому, что есть философские проблемы. По этому поводу мы можем процитировать известные аргументы, выдвинутые Поппером, о том, что философские проблемы всегда коренятся в проблемах, лежащих вне философии, и что они, засыхая, исчезают в этих корнях [76]. Поппер писал:

«То, что я имею в виду под методом преподавания философии, и то, что кажется единственным методом, заключается в том, чтобы давать начинающему (под кем мы понимаем неосведомленных в математических, космологических и других идеях науки, равно как и [в идеях] политики) для чтения работы великих философов; работы, скажем, Платона и Аристотеля, Декарта и Лейбница, Локка, Беркли, Юма, Канта и Милля. Каков эффект подобного курса чтения? Новый мир изумительно тонких и громадных *абстракций* открывается перед читателем, абстракций высокого и трудного уровня. Перед его разумом разворачиваются мысли и аргументы, которые не только иногда трудно понять, но которые кажутся ему безотносительными, поскольку он не может выяснить, к чему они могли бы относиться. Но студент знает, что это великие философы, что это путь философии. Следовательно, он сделает усилие, чтобы настроить свой разум на то, что он полагает (ошибочно, как мы увидим) их способом мышления. Он попытается говорить их странным языком, следовать извилистыми спиралями их аргументов и даже сам себя запутает в их редкостные силки. Некоторые могут изучать эти теории поверхностно, другие могут начать становиться очарованными пленниками. Кроме того, я думаю, что мы должны уважать человека, который, сделав подобное усилие, приходит в конце концов к тому, что может быть описано как заключение Витгенштейна: я изучил этот жаргон так же хорошо, как и все другие. Он

очень умен и очарователен. В действительности он опасно очарователен для той простой истины, что дело состоит в том, что оно — много шума из ничего, просто обилие бессмыслицы» [77].

Поэтому это не есть путь преподавания философии. Конечно, кто-то может читать работы великих философов, но если мы должны понимать, то тогда мы должны понимать те великие проблемы, которые великие философы пытались разрешить. Вообще говоря, эти проблемы могут быть обнаружены лишь через изучение научных, политических и моральных идей, которые аккумулируют их. Если проблемы поняты, тогда то, почему эти теории выдвинуты, становится понятным. Только тогда, говорит Поппер, после того как это сделано, студенты будут в состоянии приобрести различное понимание великих философов и приобрести видение, способное отличить смысл от манифестации бессмыслицы» [78].

Я обращаюсь к идеям Поппера и думаю о реформе средних школ и, еще точнее, о реформе преподавания философии. Это идеи, которые могли бы помочь сделать школу не местом, где учащиеся вынуждены слушать или отвечать на вопросы, которые не выражены, но, я надеюсь, иным местом — местом, о котором когда-то мечтал молодой Поппер. В своей «Автобиографии» он записал:

«Если я думал о будущем, я мечтал о дне открытия школы, в которой молодые люди могли бы учиться без зубрежки и поощрялись бы к тому, чтобы формулировать проблемы и обсуждать их, школы, в которой никакие нежелательные ответы на незадаанные вопросы не должны были бы выслушиваться, школы, в которой учились бы не для того, чтобы сдать экзамены» [79].

Примечания автора

[1] Dickens, 1966. David Copperfield. P. 49, noted by von Hayek. 1964 and 1967.

[2] Peirce, 1965.

[3] Lewis, 1960. P. 218.

- [4] Mind and World Order. Outline of a Theory of Knowledge. P. 302.
- [5] Ibid.
- [6] Ibid. P. 302—303.
- [7] Введение в эпистемологические концепции указанных авторов см. в моем «Introduction to the Italian edition of E. Naville». 1989. P. 7—102.
- [8] Popper, 1963. P. 312.
- [9] Ibid. P. 313.
- [10] Ibid. 1977. P. 353.
- [11] Ibid. 1972. P. 702.
- [12] Von Liebig, 1 (1983). P. 7.
- [13] Whewell, 1848. P. 389.
- [14] Jevons, 1873, 1887. P. 504.
- [15] Bernard, 1973. P. 10.
- [16] Ibid.
- [17] Ibid. P. 36.
- [18] Naville, 1989. P. 36.
- [19] Ibid. P. 128.
- [20] Ibid. P. 179.
- [21] Murri, 1905, 1972. P. 20.
- [22] Ibid. P. 32.
- [23] Colozza, 1899. P. 13.
- [24] Ibid. P. 14.
- [25] Einstein, Infeld, 1938. P. 318.
- [26] Einstein, 1936. P. 85.
- [27] Ibid. 1940. P. 106.
- [28] Ibid. 1933.
- [29] Ibid. 1936. P. 63—69.
- [30] Einstein, Infeld, 1938. P. 319.
- [31] Einstein, 1934.
- [32] Ibid. 1919.
- [33] Darwin. P. 19.
- [34] Darwin, 1962. P. 123.
- [35] Ibid. 1983. P. 149.
- [36] Ibid. 1962. P. 123.
- [37] Murri, 1972. P. 20.
- [38] Ibid. P. 19—20.
- [39] Ibid. P. 87—88.
- [40] Ibid. P. 45—46.
- [41] Ibid. P. 12—13.
- [42] Ibid. P. 19. О методологии клинической диагностики см.: Austoni (1977); Baldini (1975); Scandellari (1981); Federspil (1981,

1983); Giunchi (1975); Timio (1985); Raineri (1989); Cagli (1981); Bernard (1973); Muri (1972) являются классиками методологии медико-биологических наук.

[43] Iosa and Ciolli, 1982. P. 13.

[44] Murri, (1883) 1913. P. 11.

[45] Эти выдержки из Буфалини можно найти в моей статье 1982 года, с. 42 и др.

[46] Salvemini, 1978. P. 136.

[47] Ibid. P. 136—137.

[48] Ibid. P. 152—153. Польский логик Я. Лукасевич вторит наблюдениям историка Сальвемини: «Тот, кто, подобно Копернику, переставил Землю и заставил ее вращаться вокруг Солнца, или тот, кто, подобно Дарвину, рассмотрел изменение видов в глубинах прошлого, может считаться великим поэтом» (Lukasiewicz O. Ed. by Borkowsky, 1970. P. 14).

[49] Salvemini, 1978. P. 153.

[50] Ibid. P. 154.

[51] Salvemini, 1978, пишет на той же странице: «Ученый должен постоянно обращаться к гипотезам, чтобы открыть факты и объяснить их взаимоотношения. Его или ее гипотезы не всегда конструируются как объяснение уже известных фактов; они могут быть также внутренними по отношению к каждому исследованию. Они могут быть даже подсказаны иррациональными предварительными концепциями или ожиданиями. Пастер сказал, что предварительные концепции — один из величайших помощников эксперимента. Они выполняют роль проводника. Определенная часть их отброшена постепенно исследовательским прогрессом, но в один прекрасный день ученый может доказать, что одна из них покрывает все факты, нуждающиеся в объяснении [...]. Дюкло (Duclux), один из наиболее способных учеников Пастера продемонстрировал (1986), что несколько великих открытий мастера могли быть сделаны только на основании ошибочных предположений».

[52] Salvemini, 1978. P. 157.

[53] Ibid. P. 154.

[54] Ibid. P. 153.

[55] Ibid. P. 179.

[56] Ibid.

[57] Ibid. P. 157—158.

[58] Ibid. P. 169.

[59] Ibid.

[60] Ibid.

- [61] Ibid. P. 169—170.
- [62] Ibid. P. 170.
- [63] Ibid.
- [64] См. Приложение к моей книге 1991 г.
- [65] Gadamer, 1989.
- [66] Salvimini, 1978. P. 267.
- [67] Gadamer, 1989. P. 267.
- [68] Ibid. P. 351—352.
- [69] Ibid. P. 353.
- [70] Mass, 1972. P. 1.
- [71] Ibid. P. 26—27.
- [72] Mourtin, 1955. P. 133.
- [73] Gadamer, 1989. P. 385—386.
- [74] Ibid. 1972. P. 444.
- [75] Popper. Autobiography. P. 16.
- [76] Popper, 1972. P. 126.
- [77] Ibid. 1963. P. 72—73.
- [78] Ibid. 1972.
- [79] Popper. Autobiography. P. 31.

ПАКТИКИ / REVIEWS

VICTOR SKERSIS, AN ARTIST: THE EXCLUSIVE INTERVIEW GIVEN TO AESTHETICA UNIVERSALIS¹

05.06.2019

Victor Skersis is one of the founders of the artistic movement called «Moscow conceptualism» in the historical classification. One of the most noticeable actions of the movement was hatching eggs in the nest by the group of young artists in the middle of the 1970s at The Exhibition of Achievements of National Economy (known under Russian abbreviature VDNH) – the central ideological exposition of the USSR.

In 1984 Victor Skersis emigrated to the USA where he lives and works today visiting Russia from time to time for participation in artistic and research life. In 2014 he took part in the VI Ovsianikov International Aesthetic Conference (OIAC IV) devoted to philosophy of contemporary art and organized

¹ Перевод с русского текста расшифровки (см. AU. Vol. 2 (6). 2019) выполнила *Александра Капуста* - студентка философского факультета МГУ имени М.В.Ломоносова при поддержке *Светланы Воронцовой*, также студентки философского факультета МГУ имени М.В.Ломоносова. Окончательная корректировка текста перевода выполнена редакцией AU.



Victor Skersis. The Ode to Piet Mondrian that was exhibited in the project «Unobtrusive Catharsis».

by Department of Aesthetics at Faculty of Philosophy,
Lomonosov Moscow State University.

That event included in its program exhibition of artworks

titled «Unobtrusive Catharsis» in which the artist took part both as a painter and as an actor in the happening where Socrates, performed by Victor Skersis, discussed the phenomenon of catharsis with earlier speakers of the conference and with everybody who felt like that.

By his initial education, Victor Skersis is a graphic artist. One of his graphic works he gifted to the Cogito art gallery at Lomonosov Moscow State University, Faculty of Philosophy. *Aesthetica Universalis* plans to publish two articles by Victor Skersis on contemporary art issues in the next issues and we preced them with this real taken as a record and offered here in decrypted form. The recorded film will also be posted on the journal's channel of the same name on the YouTube platform.

Sergey Dzikevich,
AU Editor-in-Chief



Victor Skersis as Socrates expecting for anybody to talk on catharsis.



Socrates performed by Victor Skersis was seriously preparing for the talks just during the happening.



Socrates played by Victor Skersis is talking on catharsis with curator Alexa Danilova (The State Museum of Fine Arts named after A.S.Pushkin)



Victor Skersis as Socrates is talking on catharsis with one of OIAC VI speakers.

PART ONE

In *Aesthetica Universalis* office

Interviewer *Alexandra Kapusta*,
student of the Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State
University,
Aesthetica Universalis Special Correspondent

Aesthetica Universalis. How did the gap between painting, the art «before» Duchamp and new art happen?

Victor Skersis. With M. Duchamp, the degree of freedom in art has been expanding and new system of creativity started to be built. The first works of the conceptualists showed that conceptual art is not only painting but something more. Art after Duchamp has reached a new metalevel and has been developing in this direction.

Aesthetica Universalis. How did Moscow Conceptualism appear? What had a significant impact on its development?

Victor Skersis. As for Moscow Conceptualism the futurists should be mentioned here: no doubt, their art influenced the development of the conceptual art in the USSR. However, futurism is not only Mayakovsky's but also, for example, Basilisk Gnedov's art. His poem-performance without words consisted of arm gesturing: he quickly put up arm above head and suddenly down, then right. *The Poem of the End* is an example of emerging paradox in art: innovations have become the foundation for the development of conceptualism.

Aesthetica Universalis. Victor, in your paper titled *Seven to Zero in Our Favor* you highlighted three branches of Moscow

Conceptualism: analytical, romantic and inductive. If we have enough information about the first two, could you tell us about the inductive branch? What is the difference between the inductive branch and the analytical one to which you refer you art?

Victor Skersis. The representatives of the inductive branch are members of the group called *Collective Actions* who created actions and performances in which the viewer and space played the key role. Space itself in which an action participant was placed was absurd. In this space the viewer tried to understand why artistic action was happening. That's exactly what the representatives of the inductive branch tried to achieve: they made the viewer be involved in an unfolding action and think about it.

PART TWO

At the *Cogito* Art Gallery
of Philosophy Faculty,
Lomonosov Moscow State University

Interviewer
Sergey Dzikevich,
Aesthetica Universalis Editor-in-chief

Aesthetica Universalis. Victor, you've seen the installation *The Picasso Nest*, Lev Panchenko's work, here in the collection of the *Cogito* gallery. Please, tell, what does *The Nest* remind you of? What was that old story with the *nest*?

Victor Skersis. It was 1975. At that time in the USSR the art was believed to be either painting or sculpture, also including drawing and such techniques as mosaic and fresco. Meanwhile, many new art trends developed in the West, so fantastic that we couldn't even imagine. At the same time information about our past, futurists, the avant-garde of the early twentieth century was newly revealed by the public. It became clear that art is not only painting and sculpture but much more comprehensive phenomenon which includes a number of fields.

Aesthetica Universalis. It means that this section is organized on other family resemblances, if speaking in L. Wittgenstein's terms. Tell me, please, how old were you then?

Victor Skersis. In 1975 I was 19 years old. I was born in 1956.

Aesthetica Universalis. I was 17 years old then (the age of *A.U.* interviewer at the time of the action in question). I was

17 and I read the report about *The Nest* action in *The Moscovskiy Komsomolets* newspaper (it was an ideological paper for youth in that time, this paper still exists as a «yellow» daily under the abbreviated name *MK. — AU*). There it was written that antisocial elements without definite occupation participated in it. Is it true that you were antisocial elements?

Victor Skersis. No, I was studying at Moscow Polygraphic Institute but I don't remember the year of education. We were students, not marginals.

Aesthetica Universalis. So it's not true that you were without definite occupation. Student is not a person without definite occupation. Student is studying to get some profession. Did you study to get the profession of a graphic artist?

Victor Skersis. It was called «book design».

Aesthetica Universalis. Awesome! Wonderful! It's one of the most creative professions. Our colleague — Nadezhda Grunina — also graduated from Moscow Polygraphic Institute. You have seen her brilliant illustrations for F. Kafka in the gallery.

Why did they decide that you were an antisocial element? Didn't you position yourself as an artist? Did you tell those people that you were studying for artist in your well-known institution?

Victor Skersis. I think the problem was much more serious. When the exhibition was being held more than one hundred artists participated in it, majority of them were painters. There exhibited paintings, a few of objects, for instance, Odnorolov's *The Coat* (Mikhail Odnorolov was a famous Russian non-conformist painter who as Victor Skersis moved to the USA. — *AU*), tissue collages of the group *Hair*, and we also introduced some works.

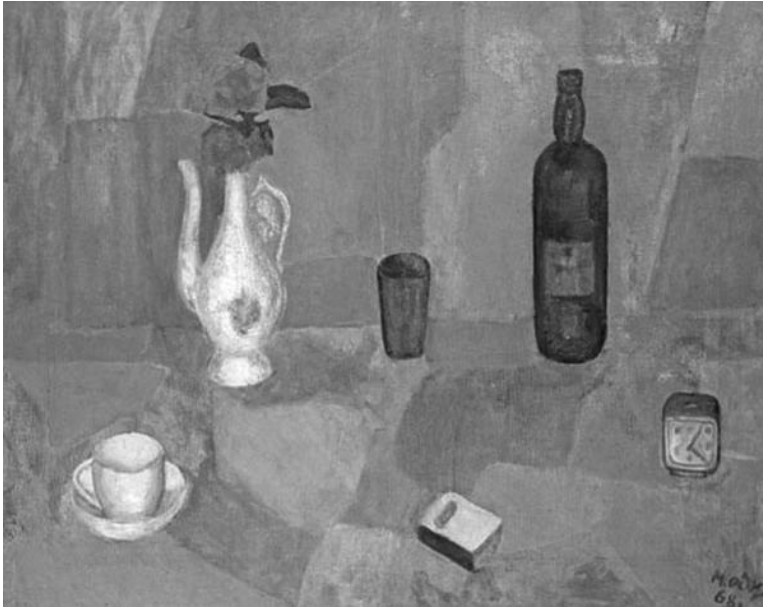
It was *Communication Tube*, *Five Sheets of Paper Bleached by the Sun*». It seems to me, in fact, it's exactly what shocked Shpagin, the one who wrote that report.

Aesthetica Universalis. I don't remember the author's name (the *AU* interviewer means his personal recollections).



Nadezhda Grunina. Illustration to Franz Kafka's «Metamorphosis»

Victor Skersis. I remembered him. What is he like? I think the fact that this work didn't fit any of accepted artistic fields really embarrassed him. Let's suppose that there were Rabin's works (Oscar Rabin was a famous Russian non-conformist painter who moved to France. — AU) or works devoted to religious content. The latter were clear: religion was



One of Mikhail Odnoralov's paintings

prohibited, anti-Soviet works were more or less explicable, for example, Rabin's works. It was clear what to do with them. And here — we had built a nest — three boys were sitting on eggs. And all this happened at The Exhibition of Achievements of National Economy (VDNH). Well, nobody understood what to do with it. What was it? It was neither Soviet nor anti-Soviet, nor religious, it was a piece of wet soap. They can't grasp it.

Aesthetica Universalis. Yes, but you know, all kinds of art are conceptual. Art without a concept can't come into being, as Etienne Gilson would put it. Obviously. The concept itself of your action was abstract and nobody got it.

Victor Skersis. People didn't understand completely what was happening. They often interpreted it as student's «kapustnik» (a gag party of students in Soviet times. — AU).

Aesthetica Universalis. Art with abstract concept was incomprehensible and unacceptable for them. That's why they preferred interpreting it as antisocial mode of behavior that meant putting it out of art.

Victor Skersis. Yes, in this sense — yes. It was a difficult problem.

Aesthetica Universalis. Tell us, Victor. Our conversation will touch development of conceptualism in our country. I'm wondering when your works were considered to be art? How did it happen?

Victor Skersis. I can't tell exactly.

Aesthetica Universalis. But roughly? When people stopped talking about you as hooligans and antisocial elements and started saying «Well, these artists with their special point of view»?

Victor Skersis. In my opinion, when the art group *Nest* had already fallen apart. But no, you know! The situation was strange as nobody understood what we did and why. The artist draws and creates a painting. We made some objects and actions. It was completely incomprehensible. What started at that time and turned out to be important is our reflections on our work. Thinking of it we explained the audience what was happening there. We looked for some analogies in the Western art and in the art of the early 20th century. Little by little in the milieu we hanged out, the new attitude toward our actions started to crystallize. Besides, at that time home-based exhibitions were arranged. It started in the early 1970s. People came across different phenomena which hard to understand. In particular, thanks to this fact, people began to open their eyes little by little. They came to understanding that art is not only works from the New Tretyakov Gallery on Krymskiy Val (the famous exhibition centre of contemporary art in the late 1980s — early 1990s. — *AU*). The artworks the audience was not familiar with -it played an important role. They could be narrative like some plot, for example, religious, or other things,

no matter of what kind: it could be painting on canvas, but it was abstract painting. What a surprise when a person came across such works and the impression remained. They came to look at something astonishingly strange but it was art. At first, it was not very noticeable but by the end of the 1980s, I would say people gradually used to come to understanding that our activities were art. On the other hand, the idea of us doing stupidities has remained. This understanding I still have been observing.

Aesthetica Universalis. We are wondering how the process was going because it is what we are discussing now. We approach to this question as to historical process. The necessary temporary distance has formed. I'd like to remind if an artwork is created more than fifty years ago it is considered to be an antique. In fact, it is a considerable historical distance. I'd like us to realize our responsibility. Now we are talking about attitude to distant events, and many people don't know about this past. Following the methodology of the historical Annales school, we should look at the past as if it were the present. That's why we try to reconstruct what actually happened and describe the real course of events. We are addressing to you as a witness and first-hand participant of these events. I'd like to say the following. The editors of *Aesthetica Universalis* for which you are giving the interview now aim through reconstructing the course of events to involve them into academic research. We support neither any artistic movement nor school. It is an academic journal. Therefore, we look at past events from the viewpoint of reconstruction of reality. So, I'd like you to understand what kind of process we are talking about. We are talking about the process of the institutionalization of Moscow Conceptualism. I ask you when Moscow Conceptualism began being considered as art. In George Dickie's text *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (1974) we see a case of classical theoretical position towards this phenomenon. I work with George Dickie's texts we

even were in a personal correspondence. He gave me permission to publish the translation of the text I've mentioned. A large part of this text has been already published in *Aesthetica Universalis*, and full translation will be printed out soon. In this text George Dickie describes institutionalization as follows: institutionalization is supposed to be in giving the status of artwork to certain objects. Above all, institutionalization is putting into practice by certain milieu inside the artworld (the term of Arthur Danto). So I have a question: when did art critics, philosophers, journalists who write about art, achieve the consensus about the artistic nature of Moscow Conceptualism?

Victor Skersis. I doubt. In the artworld, it was forged earlier.

Aesthetica Universalis. Of course, people who came to home-based exhibitions and who you and your friends were acquainted with told you privately that it was gripping but it took some time. However, I'll ask the question another way. Institutionalization differs in some way. When in the media, I mean the specialized press, when did they write the first positive review about Moscow Conceptualism?

Victor Skersis. It was the journal called *A — Ya* (*A-Я*, the title consist the first and the lost letters of the Russian alphabet. — *AU*) that published the article about Moscow Conceptualism as art for the first time. In 1978, Komar and Melamid (Vitaly Komar and Alexander Melamid — famous Russian team painters. — *AU*). emigrated firstly to Israel and then to the USA. They were welcomed very well. At the time, the Western world was getting acquainted with Moscow Conceptualism. It was a phenomenon, no doubt, but not in the Soviet official media.

Aesthetica Universalis. Never?

Victor Skersis. Until my departure in 1984, I don't remember.

Aesthetica Universalis. A very unusual incident occurred. Indeed, we did not find out any theoretical reviews or thorough

analysis of Moscow Conceptual practices in specialized journals, compared to the Western ones. There were no such publications. The process of institutionalization which we want to reconstruct is extremely complicated by this circumstance. What do we face? We couldn't write about it due to ideological reasons neither in the late 1970s nor in the 1980s. Then *Perestroika* started and gave freedom to write and to speak. In fact, Soviet journals have deteriorated to that time. They wrote nothing serious. Neither *The Artist* nor *The Decorative Arts*, nor *The Art* (the official art journals of Soviet times. — AU) knew what to do. Some time later, they started to write something, but Moscow Conceptualism had changed. Some artists, like you, emigrated and some were replaced by the commercial gallery movement. However, conceptualism is not commercial movement. We know when the first business-oriented galleries were opened. It was 1989, 1990. Then famous Marat Guelman's gallery and different artistic clusters appeared. I don't remember if Moscow Conceptualism was ever seriously exhibited. It has become in demand today. Interesting conceptual exhibitions have recently been held, one of which you have participated in. However, they introduce new wave artists, but representatives of traditional conceptualism are regarded as predecessors. This view is very strange because the predecessors themselves have still no institutionally accepted status. This is particularly interesting in the analysis of this process and this we have to face with. We are trying to define when and by whom the institutional analysis was formed and appropriated. In order to do it I'd like to offer you to take another turn. In the 1980s, when more or less free exhibitions were held, people began to look at conceptualism as a myth, widely accepted and recognized, but it was a myth: some artist created some curious stuff but nobody grasped its artistic sense. Please, tell us, how artists and independent gallery owners began to look at you in the late 1980s. Did they invite you to join their projects? What about such exhibitions in the

middle of the 1980s, in the late 1980s? Perhaps, the institutional status comes from gallery institutions, because, as Dickie points out, art representatives are a source of institutionalization. Not journals, maybe galleries?

Victor Skersis. Some exhibitions sometimes were organized, but I'd like to return to what you were talking about. In my opinion, we don't have any the theoretical analysis of conceptual art in Russia. In my view, it's really a very important niche which you need to deal with.

Aesthetica Universalis. To fill in?

Victor Skersis. To fill in a gap. As I feel it, several fundamental phenomena took place in last century in the Russian art. It was Russian futurism, social realism, whether we like it or not, it was Moscow Conceptualism. Boris Groys (a well-known Russian art analyst. — AU) wrote something about it but these works are more likely to be reflections about conceptualism rather than its theoretical analysis of what actually happened and how, what branches of conceptualism existed and still do exist, what it has given to our understanding of art, if it has future and if it is connected with some other disciplines. In general, it's seems to me that the state of contemporary art in Russia by this fact of absence of the theoretical analysis of what is happening is seriously weakened. There is thirst for first-hand look at what what was and is happening. We need a system of analysis. In the West, every artistic phenomenon has a certain philosophical support. From Freudianism, supporting surrealism, to abstract expression, supported by other philosophical movements. For example, analytic philosophy supported Western conceptualism. Today artists are trying to do something. We have more or less sufficient criticism of what is happening in Moscow, St. Petersburg or somewhere else. But we have still no fundamental theoretical analysis.

Aesthetica Universalis. So, we don't have a theoretical analysis of this process. We devoted the VI Ovsiannikov

International Aesthetic Conference (OIAC IV) to philosophy of contemporary art. You remember your participation in this conference. *Aesthetica Universalis* has international editorial board which is represented by the USA, Poland, Lithuania, China, Germany, Finland, Russia. I hope our publications are not in vain: they are published in both Russian and English. I hope for our collaboration in this sense, and that the historical incompleteness of analysis of Moscow Conceptualism will be replaced by other state — by sophisticated discussion and the academic analysis of Moscow Conceptualism. Perhaps, it will be historical recognition of this movement. Now I'd like you to tell about some current affairs. What you have said about the state of contemporary art is true. However, I'm more interested in the current position of conceptualism in the Moscow artworld. So, I have already said about some exhibitions in which veterans of conceptualism took part and made a great contribution to this process. However, younger artists continue to work in this movement. Could you tell us what is happening with Russian conceptualism now, particularly in Moscow is conceptualism as practice still alive? Who represents it, in your opinion?

Victor Skersis. It's hard to say. Certainly, no doubt, I consider myself a conceptualist. In my opinion, a number of questions, which we deal with in the 1970s, are still relevant. We put forward a number of drastic ideas — modeling of processes of contemporary art. On the other hand, unfortunately, it's difficult to demand that artists should be philosophers, so artists believe that conceptualism is old-fashioned. So, not only here. In 1975, Joseph Kosuth wrote the article *1975* and there he divided two kinds of conceptualisms — the theoretical and the stylistic ones. In 1975 the stylistic conceptualism dominated. He admitted this defeat. I met Kosuth in Paris a few years ago and he still has these low spirits. Those artists whom I respect much and consider them to be engines of conceptualism in Russia, such as Yuri Albert, do say: «Well,

of course, conceptualism is a phenomenon. However, I have other ideas now, other conception of art.» I adhere to the Kosuth's point of view, who said that art after Duchamp is conceptual. What we understood is that conceptualism is different. If we look at it inside the art than we see both the beginning and the end of it. Impressionism died with Claude Monet's death. Impressionism had developed for half a century. With conceptualism, things are completely different. In fact, when we began to deal with it, it became clear that the questions we arose were not the questions of the movement inside art but the questions of how art is structured, that is the questions of meta-art. In the middle of the 19th century mathematicians faced problems of non-Euclidean geometry. In other words, they had doubt in internal coherence of their strictly logical discipline as there were both Euclidean and non-Euclidean geometries. And then the question about the nature of mathematics was bound to arise. A. Tarski described this structure as metamathematics. Now it's known as such as formal logic. We can't escape from questions about the structure of art, its functioning, which processes it is involved in. These questions are much more profound. We need to work with them. What is more, we confront such profound questions and problems where we reach metalevel, philosophical level. I still deal with it, and in my opinion, there is no way to pass it by.

Aesthetica Universalis. Yes, of course. Despite the fact that pure conceptualism has become a rarity both in Russia and in the world, nevertheless, the skills of conceptual action have certainly been incorporated by artists of all movements. We can say that traditional painting has changed drastically and has become conceptual, as well as other types of art. Can we say that pure conceptualism doesn't exist because it's perceived as a certain ideological narrative? Postmodern consciousness can't stand narratives. Maybe *this* is a reason?

Victor Skersis. Maybe. In my view, we realized too early that art is so capacious, huge phenomenon, that we can't

describe it. We can't fit it in any frames, including narrative ones. When we have a number of facts, we sum them up into a narrative in the postmodernism sense. What I realized is that we construct models every time. We construct art models for all eternity. From the one point of view, it corresponds to what you have said; from other point of view, it might be completely different. Let me give you an example.

In the middle of 19th century brilliant German mathematician Georg Cantor introduced the idea «cardinality». He came to the conclusion that an infinite set of natural numbers exists. Then he figured out that infinite sets exist. So, a set of real numbers is infinitely more than a set of all natural numbers. Then he extrapolated this idea and came to the hypothesis that other infinite sets exist, which infinitely more than other infinite sets. In particular, a set of all subsets of the set «A», is more than a set of elements of this set «A». Let's suppose, if we have four elements, then a set of all subsets is two raised to a power of four. Correspondently, if we have an infinite set, then there are sets, which infinitely more than this set and so on. If maths describes phenomena of real world, art is a phenomenon of real world, and we can extrapolate the hypothesis of «cardinality». These cardinalities have to do with not only sets, but also with systems. We know that only few events reflect in our consciousness. We verbalize only few events, which take place in our consciousness. We can count words: one, two, three. Therefore, the «cardinality» of consciousness is higher than the cardinality of organs of articulation. The «cardinality» of natural phenomena is higher than the «cardinality» of organs of speech. So, our organs of speech are fundamentally insufficient for descriptions of natural phenomena. If art is a natural phenomenon, we can't describe it in detail, but we can build up models. We can build up models of how this system is built and how it functions. We have an infinite set of these models, and in some of these models, narrative is possible, in other, it's impossible. I feel the

fundamental surprise at the fact that we work with these systems, for me it's — *amor fati* (gift of fate, a metaphorical Latin expression used by many authors, including F. Nietzsche — *A.U.*).

Aesthetica Universalis. I see. Of course, it is a profound basis for the creative process, and we will discuss these ideas in your articles, which, I hope, the editors will receive. Well, to finish the interview, I have one more question, which I'd like to ask. You gave your work to our gallery as a present, despite the fact that it's figurative and no doubt conceptual. It's made in traditional technique, which you learned in the Polygraphic Institute. Lots of people of different background visit our gallery: professional researchers and philosophers. Among our outstanding visitors was David Chalmers, one of the founders of the philosophy of consciousness. Lots of art critics and artists also come to the gallery. I always show them your work and say that this is the work of Victor Skersis, one of the founders of Moscow Conceptualism. They look at it and say: «Is this the work of Victor Skersis? Did he make it himself?» I answer: «Yes». They say: «What a beautiful work of graphics». Victor, don't you regret that you spent so much time on conceptualism and you didn't create works in a traditional graphic technique?

Victor Skersis. I'm not sure that one could be possible without another. When Leonardo wrote his resume in order to serve an Italian duke he wrote that he was engaged in ballistics, fortification, building magnificent catapults, wall-battering machines and that he also painted. Well, the same thing is here. Some things somehow help each other. Well, in the middle of the 1980s, when I lived in the United States, I had a clear feeling that my conceptual art wasn't in demand. Ideas about how art is constructed and what to do with it — it all falls on deaf ears. I had a clear feeling that, in fact, art should be, so to say, utilitarian, it should do something. Art works should be appreciated because they produce something. I switched to medical illustration, and from

1985 to 2005 I worked professionally with medical illustration and I hardly dealt with conceptual art. I had some ideas, but I felt that art was in the state I wasn't interested in. Only in the 2000s, when I started to visit Russia again, and re-establish contacts with my friends: Yuriy Albert, Vadim Zakharov, Andrey Filippov we interested in it again. In fact, many things we approached forty years ago are still relevant but very few people are familiar with them. We approached these things, on the basis of structuralism which at that time was widely recognized in Russia. Meanwhile, a number of ideas which such mathematicians of the 20th century as Russell and Tarskiy worked with, turned out to be connected with what we did in the mid-1970s. When we realized that we faced something much more complicated than just an art trend and we need to talk and write about it, and it's gripping to work with. A number of phenomena from various fields suddenly turn out to be what we are doing. We talk about the structure of art and suddenly the structure of maths turns out to be similar. Many things Tarski wrote about describe the situation in art. It seemed so exciting that I returned to it.

Aesthetica Universalis. Thank you! I think, your artworks achieved the destination — the art gallery of the Faculty of Philosophy.

Victor Skersis. I'm very happy!

Aesthetica Universalis. And to be continued. Your works will be theoretically analyzed. I think they are back on the course they were intended. Thanks for the interview, I'm extremely glad and I hope for our collaboration!

Victor Skersis. Thank you!

ЕВГЕНИЙ КОНДРАТЬЕВ¹

ДИАЛОГОВЫЙ МЕТОД ЭКСПОНИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Современные экспозиционные практики ориентированы на представление художественных объектов в разнообразных контекстах, что позволяет расширить их эстетическое восприятие. Методы визуальной и пространственной организации экспозиционной среды дополняются специальными приемами, благодаря которым между экспонатами возникают сюжетные и логические взаимодействия. Примером такой экспозиционной организации является выстраивание диалога между работами молодых авторов и признанными художественными проектами. Компаративистские исследовательские процедуры становятся основой для рассмотрения современного искусства в исторической перспективе. Диалогическое экспонирование превращается в своеобразный исследовательский проект, его экспериментальная атмосфера способствует углубленной интерпретации представленных работ. С семиотической точки зрения, возникновение непреднамеренных корреляций

¹ *Евгений Кондратьев* — и.о. заведующего кафедрой эстетики философского факультета МГУ имени М. В. Ломоносова; заместитель главного редактора АУ.

между элементами экспозиции ведет к росту интертекстуальных и информационных связей между ними. Очевидно также, что многоуровневая семантическая среда побуждает реципиента к выстраиванию интерактивных сценариев восприятия экспозиционного пространства.

Примером выстраивания диалоговой интерпретационной среды служит экспозиция в Московском музее современного искусства (ММОМА). Проект Йоко Оно «Небо всегда ясное» (15 октября 2019 — 24 ноября 2019) был представлен одновременно с выставкой номинантов XII Премии Кандинского (09 октября 2019 — 17 ноября 2019). Возможность диалога была обеспечена всеми экспозиционными средствами. Оформление обеих экспозиций было выдержано в одинаковом монохромном стиле, что способствовало созданию эффекта очевидной визуальной связи между двумя различными выставками. Тематически новые работы номинантов XII Премии Кандинского были представлены в контексте концептуального искусства 1960-х, ярким представителем которого является Й. Оно. Диалогическим методом выстраивания экспозиции воспользовались также кураторы VIII Московской международной биеннале современного искусства: «Ориентирование на местности» (31 октября 2019 — 22 января 2020, Новая Третьяковка). В рамках VIII Московской биеннале работы молодых авторов соседствуют с произведениями известных современных художников из собрания музея Альбертина (Вена, Австрия).

EVGENY KONDRATYEV¹

DIALOGUE METHOD FOR EXHIBITING CONTEMPORARY ART

Contemporary exhibition practices are focused on the presentation of art objects in various contexts, thus their aesthetic perception can be expanded. The methods of visual and spatial organization of the exhibition environment are supplemented by special techniques, which facilitate the plot and logical interactions between art-objects. An example of such an exhibition organization is a dialogue between the works of young authors and recognized art projects. Comparative research procedures become the basis for considering contemporary art from a historical perspective. Dialogue exhibiting turns into a kind of research project, its experimental atmosphere contributes to a deep interpretation of the presented works. From a semiotic point of view, the occurrence of unintentional correlations between exposure elements increases intertextual and informational links between them. It is also obvious that a multi-level semantic environment encourages the recipient to build interactive scenarios for perceiving the exposition space.

¹*Evgeny Kondratyev* — Temporary Head of the Department of Aesthetics at Lomonosov Moscow State University, Faculty of Philosophy; AU Deputy Editor-in-Chief



Илл. 1. Дизайн экспозиции Проекта Йоко Оно «Небо всегда ясное» в ММОМА (фотография автора) / Ill. 1. Design of the exposition of the Yoko Ono Project «The Sky Is Always Clear» in ММОМА (author's photo).

An example of building a dialogue interpretation environment is the exposition at the Moscow Museum of Modern Art (MMOMA). The Yoko Ono project «The Sky is Always Clear» (October 15, 2019 — November 24, 2019) was presented simultaneously with the exhibition of nominees of the XII Kandinsky Prize (October 09, 2019 — November 17, 2019). The opportunity for dialogue was provided by all expositional means. The design of both expositions was designed in the same monochrome style, which contributed to the creation of the effect of an obvious visual connection between the two different exhibitions. Thematically new works by the nominees of the XII Kandinsky Prize were presented



Илл. 2. Дизайн экспозиции Выставки номинантов XII Премии Кандинского в ММОМА (фотография автора) / Ill. 2. Design of the exposition of the Exhibition of nominees for the XII Kandinsky Prize at ММОМА (author's photo).

in the context of the conceptual art of the 1960s, the representative of which is Y. Ono. The curators of the VIII Moscow International Biennale of Contemporary Art: «Orienteering on the Territory» (October 31, 2019 – January 22, 2020, New Tretyakov) also used the dialogue method of arranging the exposition. In the framework of the VIII Moscow Biennale, the works of young authors coexist with the works of famous contemporary artists from the collection of The Albertina Museum (Vienna, Austria).

ОГЛАВЛЕНИЕ

РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ	4
EDITORIAL	5
ТЕОРИЯ / THEORY	7
ONDREJ KRATKY	9
WHERE PEIRCE ENDS: REFLECTIONS ON THE ABSTRACT	9
ИСТОРИЯ / HISTORY	61
СТЕПАН ВАНЕЯН	63
ОБРАЗЫ И МИРЫ. ЕВРОПЕЙСКОЕ ОКНО В МИРОВУЮ НАУКУ ОБ ОБРАЗАХ И ПРОБЛЕМЫ ЕЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ	63
ПЕРЕВОДЫ / TRANSLATIONS	137
ФИЛОСОФИЯ КАК ИСКУССТВО	139
1	142
2	158
ДАРИО АНТИСЕРИ	172
ЭПИСТЕМОЛОГИЯ И ГЕРМЕНЕВТИКА	173
ПАКТИКИ / REVIEWS	207
VICTOR SKERSIS, AN ARTIST: The Exclusive interview GIVEN TO AESTHETICA UNIVERSALIS	209
05.06.2019	209
Part one	216
Part two	218
ЕВГЕНИЙ КОНДРАТЬЕВ	232
ДИАЛОГОВЫЙ МЕТОД ЭКСПОНИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА	232
EVGENY KONDRATYEV	234
DIALOGUE METHOD FOR EXHIBITING CONTEMPORARY ART	234

Aesthetica Universalis

Vol. 4 (8). 2019