

С Е Р И Я
И С С Л Е Д О В А Н И Я
К У Л Ь Т У Р Ы

AU NOM
DE L'ART

*Pour une archéologie
de la modernité*

THIERRY DE DUVE

Les Éditions Minit
PARIS

ИМЕНЕМ ИСКУССТВА

*К археологии
современности*

ТЪЕРРИ ДЕ ДЮВ

*Перевод с французского
АЛЕКСЕЯ ШЕСТАКОВА*



*Издательский дом
Высшей школы экономики*
МОСКВА, 2014

УДК 130.2
ББК 71.0
Д25

Составитель серии
ВАЛЕРИЙ АНАШВИЛИ
Научный редактор
ИГОРЬ ЧУБАРОВ
Дизайн серии
ВАЛЕРИЙ КОРШУНОВ

Де Дюв, Т.
Д25 Именем искусства. К археологии современности [Текст] / пер. с фр. Алексея Шестакова; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. — 192 с. — (Исследования культуры). — 1000 экз. — ISBN 978-5-7598-1176-3 (в пер.).

Написанная в период осознания логического конца модернизма и — шире — модерна, то есть определяющего всю европейскую культурную историю Нового времени проекта Просвещения, книга Тьерри де Дюва является одной из немногих попыток дать философскую оценку коренным переменам, происшедшим в искусстве на протяжении XX века, и наметить координаты его возможного будущего. Матрицей для этого пересмотра понятия искусства становится кантовская теория эстетического суждения, а его активным элементом — реди-мейд, через оптику которого автор прочитывает Канта.

Книга адресована специалистам в области философии, истории искусства и культуры, а также студентам, изучающим эти дисциплины.

УДК 130.2
ББК 71.0

Перевод на русский язык французского издания: Thierry de Duve. Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité. Paris: Les Éditions Minuit, 1989.

На обложке — картина Марселя Дюшана «Велосипедное колесо» (Marcel Duchamp. Bicycle Wheel. 1951, after lost original of 1913). Фотография: The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.

ISBN 978-5-7598-1176-3 (рус.)
ISBN 978-2-7073-1281-5 (фр.)

© Éditions Minuit S.A. 1989
© Перевод на рус. яз.,
оформление. Издательский дом
Высшей школы экономики, 2014

СОДЕРЖАНИЕ

ИСКУССТВО БЫЛО ИМЕНЕМ СОБСТВЕННЫМ.....	7
КАНТ ПО ДЮШАНУ И ПОСЛЕ ДЮШАНА.....	85
ПАРАДОКС	85
ПАРАДИГМА	98
ПАРАБОЛА	135
ДЕЛАЙ ЧТО УГОДНО	139

Памяти Мишеля Фуко

Искусство было именем собственным

Für uns ist aber Kunst das, was wir unter diesen Namen vorfinden. Etwas, das ist und gar nicht nach Gesetzen zu sein braucht, ein kompliziertes soziales Produkt¹.

Роберт Музиль

1.1. Представьте себе, что вы марсианский этнолог — или антрополог. Вы прилетаете с планеты Марс на Землю, о которой ничего не знаете, а потому не обладаете по отношению к ней никакими предубеждениями (кроме, быть может, того, что вы все видите глазами марсианина), и начинаете наблюдать за людьми, за их обычаями, обрядами и прежде всего мифами в надежде извлечь из этих наблюдений некую константу, которая сделает понятной для вас земное мышление и социальный порядок, это мышление поддерживающий. Очень скоро вы, наряду с прочим, замечаете, что почти во всех человеческих языках существует слово, смысл которого от вас ускользает и употребление которого людьми сильно варьируется, хотя во всех земных обществах оно, как вам кажется, соответствует некоей интеграционной или компенсаторной области деятельности, отличающейся от мифов и наук. Это слово — «искусство». Вы понимаете, что это слово обозначает некие вещи, и, повинувшись сначала вполне эмпирическому любопытству исследователя, принимаетесь регистрировать эти вещи.

При помощи информаторов, подобранных вами в максимально возможном числе и разносторонности, вы по истечении некоторого времени составляете до-

¹ Искусством является для нас то, что мы обнаруживаем под этим именем. Нечто такое, что, не подразумевая действия каких бы то ни было законов, является сложным социальным продуктом (нем.). — *Примеч. пер.*

статочный полный корпус, эмпирически характеризующийся следующим заголовком: все, что люди называют искусством². Составленный таким образом корпус кажется вам чрезвычайно разнородным: он включает в себя изображения, но не все изображения; звуковые феномены, но не все звуковые феномены; письменные или печатные тексты, но только некоторые; двумерные и трехмерные объекты, созданные по образцу самих людей, но и другие, не изображающие ничего узнаваемого; а также жесты, крики и речи, но только в том случае, если они совершены в определенных, исключительно разнообразных, условиях, — и т.д. Вы сортируете, сравниваете, оглядываете ваш корпус со всех сторон, пытаетесь выявить некие черты, которые в силу их регулярности и противоположности другим, соседним, чертам должны со все возрастающей четкостью очертить круг применения человеческого слова «искусство».

Задача кажется вам бесконечной, и вы не находите в себе достаточной выдержки, чтобы решать ее без опоры на какой-либо постулат, который считаете либо интуитивной уверенностью, либо методологической гипотезой: при наличии таковых сравнения становятся стоящими, а таксономическое предприятие — многообещающим. Возможно, вы обучались в функционалистской школе марсианского Малиновского, и тогда исходите из того, что искусство имеет собственную социальную функцию, не зависящую от многообразия его проявлений, — или что оно отвечает некоей фундаментальной потребности человека как такового, или что оно соответствует общему для всего вида инстинкту, входящему наряду с дру-

² «Предмет искусства есть, по определению, предмет, который признается таковым некоей группой». «Эстетическое исследование будет заключаться, по большей части, в простом накоплении предметов. Будем собирать все, включая и то, что не стоит никакого труда собрать...» (Mausse M. *Manuel d'ethnographie*. Paris: Payot, 1971. P. 89).

гими особенностями в «базовую личность» человека. В этом смысле вам кажется обоснованным спонтанное разграничение областей деятельности, согласно которому люди различают, к примеру, искусство, религию, мораль и науку. Возможно также, что вы принадлежите к структуралистской школе марсианского Леви-Строса, более влиятельной у вас на планете, и в этом случае стихийная таксономия людей тоже кажется вам оправданной, хотя и по другим причинам. Вы принимаете ее как эмпирический факт: люди, может быть, сами того не зная, сверяются с нею как с некими трансцендентальными условиями. Поэтому искусство для них с полным правом занимает самостоятельное место рядом, скажем, с магией и религией по одну сторону и наукой по другую. Считая, что «в этнологии, как и в лингвистике, не обобщение основывается на сравнении, а сравнение — на обобщении»³, вы постулируете некую универсальную структуру, бессознательную и предшествующую разнородному корпусу, объединяющему все, что люди называют искусством. Игра упорядоченных трансформаций, описание которой потребует длительного времени, но комбинации в которой априори ограничены, возможно, объяснит однажды глубинный изоморфизм, обнаруживаемый вами за многообразием практик, но сейчас кажущийся вам тем более бедным содержательно, чем более он универсален формально. Будучи чем-то средним между магической практикой и научным знанием, художественная деятельность присваивает вещам вместе с именем символическую власть — либо власть сплочения, либо власть разъединения человеческих обществ.

И вы приходите к выводу, что эти символы, которыми люди обмениваются под видом искусства, вы-

³ Lévi-Strauss C. *Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 1958. P. 28 (цит. по: *Леви-Строс К. Структурная антропология* / пер. под ред. Вяч.Вс. Иванова. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. С. 31).

полняют — как минимум, для людей, возможно, даже не подозревающих об этом, и как максимум, для вас, знающего исключительно об этом, — неопровержимую функцию указания одной из пороговых зон, где люди освобождаются от своих природных условий и где их мир приобретает значение. Также вы заключаете, что имя искусства, имманентный смысл которого от вас неизменно ускользает, вследствие своей сверхопределенности будучи неопределенным, имеет единственную постоянную особенность: оно означает, что смысл возможен. Слово «искусство» является в этой игре символических обменов не чем иным, как пустой ячейкой, которая допускает эти обмены⁴.

1.2. И это, несомненно, все, что вы, вземной этнолог, сможете сказать об искусстве с точки зрения его человеческой природы. Вне этой символической функции, которую искусство обнаруживает, придавая людям дополнительную силу, то, что люди называют искусством, теряет свое единство и распадается на многие

⁴ За недостатком места ограничимся указанием на отправную точку эстетической концепции Леви-Строса — теории *плавающего означающего* (изложенную во «Введении в исследование Марселя Мосса»), объясняющую появление символического вообще — как условия не только искусства, но и мифа и науки. Без этого условия и его структурного объяснения проводимые Леви-Стросом (например, в посвященной искусству главе «Структурной антропологии») сравнения художественных продуктов, подобных друг другу, но происходящих из разделенных во времени и пространстве популяций, не были бы даже допустимыми, если только не прибегнуть к диффузионистскому объяснению. Также можно представить себе, что наш антрополог, прилетевший с Марса и, в противоположность Леви-Стросу, задавший вопрос о том, в чем состоит единство крайне разнородных художественных продуктов, происходящих из одного общества, от которого отделен во времени и пространстве он сам, придет к той же самой гипотезе, но, так сказать, вниз головой. Рефлексивная единичность искусства, этой символики по отношению к символике, покажется ему даже более вопиющей.

искусства, бесчисленные стили и мотивы. Но вы, вероятно, заметили в ходе своего исследования, что вещи, называемые людьми искусством, сильно разнятся по возрасту; что некоторые из них являются предметом заботливого сохранения; что они передаются от поколения к поколению и одновременно к ним прибавляются новые вещи, тогда как часть старых время от времени бракуется или же предается забвению. И вам, возможно, пришло в голову изучить синхронический срез вашего корпуса как результат длительного диахронического накопления, историю которого вы взялись написать. Тогда, не покидая своей обсерватории, вы вносите в свою позицию антрополога оттенок гуманизма и становитесь историком искусства.

Стоя одной ногой во времени, другой — над временем, вы видите, как порог природа/культура повторяется и возобновляется в каждом оставленном человеком на земле напоминании о себе — в документе или в монументе. С помощью необходимой документации вы проходите человеческий путь вторично и вдыхаете жизнь в монументальный корпус всего того, что люди называли искусством на протяжении своей истории и по сей день продолжают хранить под этим именем. Ваш корпус является данностью, как только вами избрана точка зрения, и вы останавливаетесь на определенной точке зрения, как только становится данностью ваш корпус. Искусство — ваша область, ваша специальность, ваша глава во всеобщей истории. Так или иначе, ограничиваете вы свою точку зрения тематически или нет, искусство является автономным, самопровозглашенным основанием вашего корпуса, своего рода субстанцией или сущностью, ноуменальным инвариантом, эволюцию или закат которого, флуктуации, не более чем феноменальные вариации которого вы и будете описывать. Возможно, вы задаетесь вопросом об этом номене, который заставляет искусство быть искусством, возможно, вы рассчитываете на то, что свет на него прольет ваше историческое исследо-

вание, но вы уже, с самого начала, постулируете его самотождественность, понимая, что история, теряющаяся в поиске истоков, бессильна связать эволюцию искусства с той длительной темнотой, которая, должно быть, предшествовала его возникновению, и передавая *Kunstwissenschaft*⁵ эстафету от *Kunstgeschichte*⁶. Возможно, вы надеетесь обрести эту идентичность, сущность и первоначало искусства, в идеале античной Греции, и ваша дисциплина удаляется вглубь времен ради того, чтобы воссоздать вневременность. Возможно, вы, наоборот, проецируете эту идентичность в будущее, и в этом случае собираемые вашей дисциплиной факты упорядочиваются эсхатологически. Или же, наконец, вам позволяет узреть историю органический цикл смены поколений или механическое движение маятника. Так или иначе, вы выдвигаете гипотезу о форме времени, а может быть, и целый ряд гипотез о бытии искусства. В обоих случаях ваша гипотеза не поддается подтверждению — она или растворяется в поиске истоков, или замирает в перспективе завершенной истории.

Не обладая склонностью ни к метафизике, ни к спекуляции, вы, вполне возможно, предпочитаете абстрактной истории бытия монографию, конкретную историю объектов. Вы ведете научное исследование, подобно натуралисту. Но вы — историк искусства, а не вещей. Вы не можете запретить себе видеть в каждой своей вещи некую интенцию и замечать, как интенции подвергаются перегруппировке согласно географическим и хронологическим силовым линиям. И если вы вспомните, что были функционалистом, то скажете, что эти силовые линии складываются в общий проект, *Kunstwollen*⁷, везде и всегда различную в своих прояв-

⁵ Искусствознание (нем.). — Примеч. пер.

⁶ История искусства (нем.). — Примеч. пер.

⁷ Художественная воля (нем.). — Примеч. пер.

лениях, но везде и всегда неизменную в стремлении к своей цели. В зависимости от того, к чему подталкивает вас ваша склонность — к различию или же постоянству, — вы пишете «Жизнь форм» или «Голоса безмолвия»⁸, биоморфность в движении или психологию метаморфозы. Но никогда не историю искусства, ибо как таковое искусство не имеет истории. Конечно, от вас не укрылось то, что представления людей об искусстве менялись вместе с вещами и формами, однако если вы ищете в их смене прежде всего эволюцию идеи, то ваша дисциплина вливается в *Geistgeschichte*⁹, и искусство, оказываясь одной из исторических фигур духа, утрачивает свою конкретную специфичность. Если же вы, наоборот, сосредоточены на конкретном, если вы не видите ничего кроме формы и ее вариаций и отвергаете всякие спекулятивные искушения, в таком случае ваша дисциплина смыкается со *Stilgeschichte*¹⁰, пусть и удерживая под именем стиля понятие искусства. И здесь опять-таки за множественностью разыскивается единичное. Ведь если история создает периодизацию стилей, то и стиль создает периодизацию истории. И если вы вспомните, что были структуралистом, вам непременно захочется подчинить временную эволюцию стилей упорядоченной игре нескольких формальных критериев, объединенных в пары по образцу оппозиций живописного и линейного, открытого и закрытого и т.п., — этих подлинных отличительных черт стиля вообще.

История искусства, чаще всего и впрямь являющаяся историей стилей, всякий раз постулирует, а то и просто-напросто принимает за аксиому, непрерывность своей субстанции, неизменность своего поня-

⁸ Имеются в виду обзорающие историю искусства книги Анри Фосийона и Андре Мальро. — *Примеч. пер.*

⁹ История духа (нем.). — *Примеч. пер.*

¹⁰ История стиля (нем.). — *Примеч. пер.*

тия, постоянство своего основания и единство своих границ. Вы — историк искусства, и поэтому, пусть вы и не знаете, что такое искусство, его история для вас может быть исключительно накопительной. Вопреки изменениям, даже революциям, которые происходили в искусстве, история стилей, накопленная в массе вещей, которые люди на протяжении веков называли этим именем, кажется вам своеобразным достоянием. Искусство, говорите вы, принадлежит человечеству: вот почему ваша дисциплина — гуманистическая. Искусство состоит из объектов, но также и из отношений между этими объектами — из связей влияния и преемственности, в которых история находит свое причинное связующее, из прекращающихся влияний и новых начинаний, в которых искусство возвращается к своему бытию, новое и девственное, как в первый день творения. Посетив землю в качестве внеземного антрополога, вы эмпирически определили искусство как совокупность всего того, что люди называют искусством. Сейчас, уже как историк-гуманист, вы определяете этот корпус исторически: это достояние. Его очевидная разнородность меркнет перед его последовательным накоплением, и накопление это основывается на том, что называемая искусством сущность сохраняется постоянной во всех сменяющих друг друга его воплощениях¹¹.

¹¹ Это несколько бесцеремонное обозрение мотивировок истории искусства, прежде всего немецкой, базируется на ряде хорошо известных теорий, придавших дисциплине ее нынешнее направление; их достаточно перечислить: это Винкельман в том, что касается укоренения истории искусства в греческом идеале; это Ригль в том, что касается *Kunstwollen*; это Вельфлин в том, что касается отличительных черт стилей; это Ригль и Макс Дворжак соответственно в том, что касается истории искусства как *Stilgeschichte* и *Geistgeschichte*; и наконец, это Панофский в том, что касается различия документа и монумента и «истории искусства как гуманистической дисциплины». Историкам искусства не свойственно неведение по поводу имплицитного постулата их науки.

Напротив, нет ни одного крупного ученого в этой области, который не занимался бы этой проблемой в теоретическом плане. Но нет и ни одного такого, который «разрешил» бы ее, ибо тем самым он вышел бы за пределы, устанавливаемые его собственной дисциплиной. Некоторые ученые, например Лионелло Вентури и Жермен Базен, сумели придать ей исторический, рефлексивный или, как Джордж Кьюблер, радикально эпистемологический характер. Но это происходило, так сказать, в обход проблемы: либо история удваивалась «историей истории», либо поднималась неисторическая по своей сути проблема формы истории искусства как таковой. Значительно реже проблема поднималась прямо, на первых страницах теоретико-методологического исследования. Именно такой пример дает, в частности, Ганс Зедльмайр, упорядочивающий задачи истории искусства в ряду, который начинается с постулируемого, но не познаваемого бытия произведения искусства и после долгого пути по исторической науке приходит к факторам или силам, призванным обосновать это бытие в его универсальности (см.: Зедльмайр Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства. СПб.: Аxióma, 2000. С. 7). Но если это редкий и рискованный подход в теоретическом исследовании, то, напротив, он является почти что правилом в популяризаторских сочинениях: прежде чем развернуть перед читателем масштабную историческую фреску, красной нитью в которой проходит вневременное и универсальное понятие искусства, их авторы оговариваются, пусть и чисто риторически, о том, что это понятие фиктивно. Так, например, Э. Гомбрих предвещает свою «Историю искусства» следующими словами: «Прежде всего скажем со всей определенностью: “Искусство” как таковое не существует». И следом добавляет: «Существуют только художники» (*Gombrich E.H. Histoire de l'art. Paris: Flammarion, 1982. P. 4*). Но Гомбрих — не Вазари, и то, что он предлагает, — не история художников, а самая настоящая история «Искусства». Еще более симптоматичен для нас случай Х.У. Дженсона, открывающего свою «Историю искусства» воспроизведенной на фронтисписе «Головой быка» Пикассо, которая, как известно, представляет собой «наполовину реди-мейд», сделанный из седла и велосипедного руля. Текст под репродукцией начинается такими словами: «Почему это произведение относится к искусству? Этот вопрос поднимался часто...» — причем на него, если оставить в стороне все педагогические рассуждения, «История искусства» Дженсона отвечает не в большей степени, чем любая другая (*Janson H. W. Histoire de l'art. Paris: Cercle d'Art, 1978. P. 9*).

1.3. Теперь, возможно, уже философское любопытство побуждает вас задаться вопросом об этой сущности. Возможно, вы испытываете потребность придать слову «искусство» онтологический статус, который служил бы его определением раз и навсегда. Тогда вы становитесь философом или даже логиком, так как со времен Аристотеля и Фомы Аквинского именно логика является царственным путем онтологии, и обращаетесь, прежде всего, к эмпирическому определению вашего корпуса: искусство есть все то, что люди называют искусством¹². То, что это определение, или псевдоопределение, ходит по кругу, несколько вас не смутит, так как вы без промедления можете сделать из него вывод о том, что искусство есть имя, общий предикат для всех называемых искусством вещей, понятие, объем и толкование которого и следует теперь определить. Ваш корпус, при условии его полноты, предоставляет вам объем понятия искусства и позволяет провести анализ класса художественных вещей на уровне подклассов — местных понятий, которые суммирует понятие искусства. Таким образом, вы различаете подкласс живописных вещей и понятие живописи, подкласс музыкальных вещей и понятие

¹² Так поступает Ричард Уоллхейм: «What is art? Art is the sum of totality of works of art» («Что такое искусство? Искусство — это сумма всех произведений искусства» [*Примеч. пер.*] — Wollheim R. *Art and its Objects*. New York: Harper & Row, 1968. P. 1). Понятно, что онтологические вопросы в отношении искусства могут исходить и из других предпосылок и не обязательно должны ставиться в рамках логики. Так, знаменитый текст Хайдеггера «Исток произведения искусства» весьма непринужденно раздвигает и подрывает это концептуальное обрамление. Но несомненно, что, стремясь опереться на (отраслевую) онтологию, теория искусства чаще всего склонна делать это в рамках различения онтологии и эпистемологии, принятого в аналитической философии, которая отдает онтологии приоритет. Вопрос «При каких условиях нечто является искусством?» по праву предшествует вопросу «При каких условиях возможно познание искусства?».

музыки, подкласс литературных вещей и понятие литературы — и т.д. Остается определить, в качестве толкования, при каких необходимых и достаточных условиях некая вещь может быть названа живописной вещью, музыкальной вещью или литературной вещью. Иными словами, необходимо описать особенности, общие для всех вещей, называемых искусством (или живописью, или музыкой, или литературой), и в то же время отсутствующие во всех вещах, не называемых искусством (или живописью, или музыкой, или литературой). Задача труднейшая, необозримая и наверняка неразрешимая. Ибо даже если предположить, что, скажем, наличие красочного пигмента на некоей основе позволяет идентифицировать представителей класса живописных вещей, это наличие никак не разграничивает картины как произведения искусства и все окрашенные предметы, не претендующие на звание искусства. Поэтому вам придется также отыскать критерий, общий для всех подклассов, которые составляют класс художественных вещей, и отличающий всякое искусство от неискусства.

Ваша задача становится все труднее, но вы не сдаётесь: вы отвергаете теорию исключения, принимающую в качестве единственного критерия несовместимость рассматриваемых понятий, и склоняетесь к теории включения, соглашающейся с их соединением. Однако вы рискуете вернуться ко все тому же абсурду: по своему онтологическому статусу произведение искусства — либо пустая совокупность, либо совокупность бесконечная; либо ничто — не искусство, либо все может быть искусством. Тогда, поскольку находчивость логиков безгранична, вы переноситесь с уровня вещей на уровень теорий и выясняете, что общего между теориями, например, Аристотеля, для которого искусство есть подражание, Коллингвуда, согласно которому искусство есть выражение, Толстого, который утверждает, что искусство есть передача чувств, — и, проводя сравнение за сравнением, пы-

таетесь составить теорию теорий. Так как на этой ступени сохраняется тот же риск, что и на предыдущей, и вдобавок появляется риск бесконечной регрессии к метатеориям, вы, возможно, выберете стратегию контрпримеров, отыскиваемых или конструируемых для поочередного опровержения всех существующих теорий искусства, — и проверите эту стратегию во всех «возможных мирах».

После чего, испробовав, может быть, все средства, но не потеряв изобретательности, вы приходите, надо полагать, к одному из следующих заключений: что онтологический статус произведений искусства есть, как и в случае с играми, не более чем семейное сходство; что всякая попытка определить искусство непременно приводит либо к солипсизму, либо к тавтологии; что понятие искусства неопределимо; что открытость и неопределенность понятия годятся для того, чтобы все же определить это понятие; или, наконец, с опорой на теорию перформативных речевых актов или на институциональную теорию, — что кругообразность эмпирического определения «искусство есть все то, что называется искусством» вовсе не является софизмом, но выступает онтологической особенностью произведений искусства. И тем самым вы, возможно сами того не ведая, подливаете своей научной воды на идеологическую мельницу, которая с давних пор приводит в движение дискурс историков искусства, а вместе с ним и общественное мнение: искусство есть самостоятельное дело, оно обосновывает себя само, именует себя само и находит свое оправдание в самом себе¹³.

¹³ Я имею в виду, вперемежку, различные теории искусства, возникшие в среде аналитической философии, — эссенциалистские (Де Витт Паркер, Дюкасс) или неоэссенциалистские (Бердсли, Мандельбаум), скептицистские и витгенштейнианские (Вейтц, Кенник, Зифф), конвенционалистские или «аскриптивные» (Данто, Бинкли) или, наконец, институциональные (Дикки).

1.4. Обогатившись сведениями, приобретенными в ходе этого странствия через этнологию, историю искусства или стилей и логическую онтологию, вы наконец окунаетесь в свой корпус, чтобы извлечь из него модель, воплощенное подтверждение вашей теории, ее парадигму. И вынимаете оттуда писсуар — ну да, писсуар. Этот писсуар переименован в «Фонтан», подписан Р. Маттом, хотя известно, что его реальным автором является признанный художник по имени Марсель Дюшан, и благоговейно хранится в музее под именем произведения искусства, как предмет достояния. Причем его смысл, как кажется, сводится к символизации самой этой символической ценности, которую слово «искусство» придает предметам обмена, будь то языковой, экономической, ритуальный или тратовый обмен. Писсуар Дюшана выявляет магическую власть слова «искусство» куда лучше любого другого предмета достояния; он куда лучше всякого другого произведения свидетельствует о почти нахальной свободе по отношению к истории стилей, которая позволяет ему итожить и увенчивать эту историю, ничем, судя по всему, не будучи ей обязанным; а главное, он куда точнее других иллюстрирует неопределимость, открытость и незавершенность понятия искусства — или его солипсическую самозащиту вкупе с причастностью к универсальной тавтологии. К тому же он является эмблемой теории искусства как перформативного учреждения. В самом деле, он принимает — или развенчивает — все теории искусства, поскольку для всех них является контрпримером и пересекает все «возможные миры» как некая абсолютно автономная монада. Этот писсуар не имеет ничего общего ни с одной из бесчисленных вещей, носящих звание искусства, если не считать того, что, как и они, он тоже зовется искусством. И ничто не отличает его от всякого писсуара, неискусства, за исключением, опять-таки, звания искусства. Короче говоря, он позволяет выдвинуть неопровержимое доказательство

автономии искусства в блистательной форме номиналистской онтологии.

Если, когда вы дошли до этой ступени, ироничность и язвительность этого писсуара — реди-мейда, отсутствие свободы в этой обнесенной тавтологической стеной автономии, смехотворность или безвкусие предмета искусства, который превращает неизвестно что в парадигматическую модель универсального, ужас при виде стилистического достояния, коллекция которого завершается столь вульгарной вещью, — если все это еще не заронило в вас подозрение по поводу адекватности вашей теории, то, несомненно, потому, что вы прилетели с планеты Марс. Или же, прикрываясь научной объективностью, вы демонстрируете напускную непринужденность марсианского наблюдателя, тогда как на самом деле вы либо слепой идеалист, либо закоренелый циник. Если же, наоборот, вы чувствуете себя задетым иронией реди-мейда, если его язвительность пошатнула-таки ваш марсианский этноцентризм, самоуверенность историка искусства или веру в логическую рациональность, это значит, что автономия искусства уже не вызывает у вас доверия, тем более что в свете упомянутого подозрения она предстает как обыкновенный самообман, а в свете упомянутого ужаса — как экспроприация чего-то по праву вашего. Ведь, в конце концов, дело касается нашей культуры, а не абстрактного порога природа/культура, нашей истории, а не истории некой сущности, нашей речевой перформативности, а не просто некоего определения, определяющего само себя. Бесстрашие наблюдателя, отстраненность этнолога, высокомерие историка, нейтральность логика неуместны, когда под вопросом смысл искусства и когда ваше заключение его обнаруживает. Все нужно начать сначала.

2.1. Вы — не марсианин, вы землянин, и уже не внеземной этнолог, а социолог, вовлеченный в процесс.

Иначе говоря, вы — некто стремящийся к научности, в общем — наблюдатель, но наблюдатель, являющийся составной частью наблюдаемого явления, в данном случае — своего собственного общества, причем вы знаете и желаете этого, а следовательно, учитываете это на теоретическом уровне. Кроме и вследствие этого, вы — наблюдатель, которого мучает эта сознательность и гложет — нет, не сомнение, — но методическое подозрение. Другими словами, вы — современник: отвергнув различные формы внеположности, составлявшие уверенность — или веру — этнолога, историка искусства или логика, вы отвергли и всякую вневременность, экстемпоральность. Вы уже не можете сказать: искусство есть все то, что называют искусством люди. И даже: искусство есть все то, что люди называли искусством в прошлом и продолжают называть по сей день. Теперь вы должны говорить и говорить, что искусство — это все, что мы называем искусством. То, что прежде казалось вам беспристрастно, безучастно собираемым корпусом, с вашей нынешней точки зрения должно быть предметом некоего консенсуса. Однако этот консенсус заведомо проблематичен, пусть и только потому, что вы подразумеваете его и считаете необходимым. Вы не можете и не хотите забывать о том, что, вопреки своей социальной значимости, консенсус в искусстве, так же как и в других областях общественной жизни, всегда сохраняет некоторую долю нереальности и расплывчатости; о том, что он всегда является не более чем статистическим перечнем мнений, сосредоточенных в окрестности нормы, но показательных главным образом в своем многообразии; о том, что он сомнителен, даже будучи подавляющим, так как вследствие неравного распределения культурного капитала всякий референдум об искусстве склонен превращаться в цензовое голосование. Для вас, вовлеченного социолога, понятие консенсуса является крайним средством за неимением лучшего, неудовлетворительной из-за своей непрозрачности гипотезой,

которую необходимо демистифицировать. Вывод о социальном согласии всегда требует факторного анализа, который объяснит все кажущиеся очевидности и покажет, что течения сближающихся мнений на самом деле конкурируют — в обоих смыслах этого слова¹⁴ — в рамках слияния множества групповых логик, подчиняющих себе социальных агентов и, как кажется, лишаящих их власти реального решения. Так как вы — социолог, и так как социология считает себя наукой, вы можете описывать художественный консенсус не иначе, нежели как поле сил, равнодействующие которых являются одновременно случайными в своем детальном составе и определяющими в своей совокупности. И так как вы — вовлеченный, вы не можете решиться на это механистичное видение. Оно обратило бы в ничто не только ваше самоощущение свободного арбитра, но и смысл, придаваемый вами своей научной практике, которая сама по себе является неким социальным ангажементом. Но точно так же вы не согласны превращать *мы*, называющих искусством все то, что мы называем искусством, в большого коллективного субъекта, осуществляющего проект, даже если этот проект должен оставаться неосознаваемым, подобно «незримой руке» Адама Смита. К тому же консенсус для вас бесконечно таинственнее, парадоксальнее и непостижимее, чем, с одной стороны, социальная инерция и, с другой стороны, социальные конфликты. И вы скажете, что консенсус — это совокупный результат варьирующегося числа социальных поведений, не повинующихся ни индивидуальным и субъективным намерениям, ни объективным классовым интересам. Вы скажете, что консенсус реализуется тогда, когда на короткий или длительный промежуток времени соединяется некоторое количество габитусов, которые на

¹⁴ Два значения глагола *concourir*, которые имеет в виду Тьерри де Дюв, — содействовать и соперничать. — *Примеч. пер.*

первый взгляд относятся к телеологии, но в действительности являются социальными диспозициями для транс-индивидуальных, чаще всего неререфлексивных, хотя и интенциональных, практик, объективно оркеструемых в данном поле. Так и происходит с консенсусом в эстетической области, согласно которому мы называем искусством то, что мы называем искусством¹⁵.

2.2. Сказав это, вы перестанете быть социологом. Ибо социология имеет свои границы, которые она знает и в которые она только что уткнулась. Изучаемая ею

¹⁵ Позицию *вовлеченного социолога*, который знает, что является частью наблюдаемого им общества и учитывает связанные с этим методологические и эпистемологические трудности, лучше, чем кто-либо другой, иллюстрирует Пьер Бурдьё. Начиная с «Любви к искусству» (*L'amour de l'art*. Paris: Minuit, 1966), и в частности, в «Различении» (*La distinction*. Paris: Minuit, 1979) он проводит линию предельной подозрительности в отношении эстетического консенсуса. Затем, в «Наброске теории практики» и в «Практическом смысле», Бурдьё критикует объективистские предубеждения структурной антропологии, проповедует *праксеологическое* познание социального мира и вводит понятие *габитусов* как «систем устойчивых и поддающихся переносу *диспозиций*, структурированных структур, предрасположенных к функционированию в качестве структурирующих структур, то есть в качестве принципов, генерирующих и организующих практики и представления, которые могут быть объективно адаптированы к их предназначению без сознательной оценки целей и овладения операциями, необходимыми для их достижения, которые могут быть объективно “регулируемы” и “регулярны”, не будучи продуктом подчинения нормам, и, в таком качестве, коллективно оркестрованы, не будучи продуктом организующей деятельности дирижера» (*Bourdieu P. Le sens pratique*. Paris: Minuit, 1980. P. 88–89; также см.: *Idem. Esquisse d'une théorie de la pratique*. Paris: Droz, 1972. P. 175). И наконец, в «Homo academicus» (Paris: Minuit, 1984), взявшись рассмотреть в непосредственной близости социальную группу, в которой глубоко укоренен он сам, Бурдьё самоотверженно и бесстрашно принимает на себя персональные выводы демистификации консенсуса, демонстрируемого, как кажется, университетским классом.

территория населена фактами, к которым, дабы оставаться наукой, она должна прилагать свои теоретические орудия. Но на окраине этой территории факт консенсуса, даже относительного, даже неопределенного и проблематичного, как таковой от социологии ускользает. Чем больше у нее средств для разъяснения феномена всеобщего согласия, для анализа силовых отношений, которые в нем уравниваются, для описания конъюнктурных сделок независимых габитусов, тем беспомощнее она в постижении консенсуса как такового. Консенсус — это эмпирический, но ни в коем случае не теоретический объект социологии, так как его анализ на уровне факторов и группировок имеет своим результатом, а может быть, и конечной целью, устранение иллюзии консенсуса. Таким образом, то обстоятельство, что в некоторых случаях анонимная масса говорит в один голос, остается загадкой для социологии — загадкой, даже взявшись за решение которой социология неспособна, поскольку она отказывается как приписывать это единодушие некому коллективному субъекту или сумме свободных индивидуальных волеизъявлений, так и признавать его эпифеноменом некоей детерминистской механики или броуновского движения¹⁶. На противоположной окраи-

¹⁶ Возможно, именно потому, что консенсус для социологии по определению не подлежит теоретизации, она так часто прибегает к помощи психологии, когда ей приходится иметь дело с толпой или массой, сплочение которых объясняется в этом случае либо аффективностью и внушаемостью (Лебон), либо массовым подражанием и коммуникацией (Тард), либо идентификацией и замещением объекта идеалом я (Фрейд), либо, наконец, вывернутой наизнанку фобией контакта (Канетти). В центре всех этих интерпретаций — желание харизматического лидера, а не постулат некоего общезначимого смысла. Так, в книге Сержа Московичи «Эпоха толп» (*Moscovici S. L'âge des foules*. Paris: Fayard, 1981) подвергается бескомпромиссному перепрочтению корпус текстов, признающих фундаментальную иррациональность этого феномена, который социология, как правило, верная антипсихологизму Дюркгейма, склонна обходить.

не своей территории социология опять-таки спотыкается о консенсус, но на сей раз о консенсус как идею, как постулат или предпосылку. Социология не просто констатирует существование общества, она постулирует понятие социального в его единстве, постоянстве и необходимости. Есть *мы*, провозглашает она, и это отличает ее от этнологии. Согласие между людьми из вашего недавнего марсианского наблюдения, когда оно имело место, было не чем иным, как фактом тождества, которое вы обнаруживали и приписывали некоей предшествующей универсальности. Когда же согласие не имело места, оно было фактом различия, в котором анализ выявлял структуру, тем более универсальную, чем глубже она была скрыта. Теперь, ступив на землю, вы сами оказались среди людей и наблюдаете уже не человеческий вид в его экологической нише, а род человеческий в его социальном становлении. И различия, которые его структурируют, на самом деле суть раскалывающие его распри, а идентичность, которая его сплачивает, есть не просто биологическая принадлежность, а историческое предназначение.

Вы снова историк, но уже не историк искусства — сущности, которую вы наследуете в виде достояния и которая сохраняется неизменной по ходу истории. Вы — историк становления-искусством, то есть того движения, в котором искусство продуцируется на исторической передовой. Вы имеете дело не с данным корпусом, но с проблематичным консенсусом. Искусство, говорите вы, это все то, что мы называем искусством, но это *мы* не разумеется само собой. Вы прошли школу подозрения и знаете, что люди редко говорят «я» вместе, если их к этому не принуждают. Когда консенсус имеет место, его всегда следует заподозрить в неискренности, за ним всегда следует искать власть и ее злоупотребления. Но когда консенсуса нет, все-таки нужно, чтобы он существовал как некий горизонт, во имя которого могут быть разоблачены злоупотребления власти. Консенсус — это счастье, которое вы вкла-

дываете в религиозный идеал, политический проект или потерянный рай. Во всех этих случаях, включая третий, оно перед вами, впереди. О рае не помышляли бы, не обещай он обретения. Историк искусства практикует ретроспективный взгляд, ваш взгляд — проспективный. Историк искусства получал в наследство собрание вещей и владычествовал в этой области, держа в стороне от человечества как такового. Вы же чувствуете себя представителем человечества, каким оно будет или должно быть. Вы заняты тем же самым наследием, только оно состоит не из вещей, а из практик. Искусство прошлого интересуется вас лишь в той мере, в какой оно таит в себе обещание, как корпус оно не существует. Слово «искусство», разумеется, существует, но если оно допускает согласие, то оно уже в прошлом. Вот когда оно пронизано конфликтом, когда его смысл близится к изменению, к исчезновению и сотворению одновременно, тогда оно вершит историю. Подобно историку искусства, вы ведете рассказ о стилях, но ваше внимание всецело сосредоточено в тех точках, где один стиль сдает позиции, уступая место другому, и где становление-искусством идет путем самоотрицания и расторгает консенсус. Вы не историк искусства — вы историк авангарда. Именно так называются практики, являющиеся исключительным предметом вашего интереса. Звание искусства и консенсус, которому оно способствует, суть просто легализация этих практик задним числом. Это звание автономизирует их и тем самым отчуждает, ручается за них и тем самым обескровливает, утверждает их и тем самым останавливает их негативистский порыв. К тому же само слово «искусство» почти не привлекает вашего внимания. Вы употребляете его исключительно ради удобства в более широком контексте, который характеризуете как культуру и цивилизацию, или как надстройку и идеологию. Ваш интерес — феномен авангарда, его позиции и практики, его надежды и завоевания, его программы и достижения, его перегибы и

провалы. Вот что вас мобилизует, и эта мобилизация, в конечном счете, всегда носит политический характер. Вы — историк авангарда, а авангард — это смысл истории. Вы стремитесь не столько говорить и описывать, сколько предсказывать и предписывать.

Заметьте, что вы — не беспристрастный историк авангарда, но именно призваны поддерживать его или сражаться с ним. Вы стоите перед радикальной альтернативой, не допускающей нейтральности. Либо вы принимаете ценности авангарда в качестве своих и становитесь борцом политической или, как минимум, культурной революции. Либо вы клеймите эти ценности, воюете с ними и также становитесь борцом — воинствующим реакционером или, как минимум, ретроградом. В обоих случаях вы помещаете себя в агонистическое поле — в поле тех самых практик, историком которых являетесь. В обоих случаях искусство, то, что, идя на конвенцию или концессию, вы называете искусством, имеет для вас симптоматическое значение отображения или предчувствия социальных конфликтов. И в обоих случаях это значение зиждется главным образом на отрицании. Именно негативность авангарда питает недовольство историка-консерватора, который видит в ней наступление дегуманизации. Именно негативность авангарда подогревает энтузиазм пророчеств историка-утописта, который видит в ней благотворное очищение перед наступлением лучезарного грядущего. Именно негативность оттачивает взгляд историка-критика, который видит в ней протест против одномерной плоскости «утвердительной» культуры. Приблизительно таковы предоставленные вам политические варианты, которые вам, впрочем, ничто не мешает отвергнуть, также подвергнув их отрицанию с позиций новейшего авангарда. Становясь радикальнее уstraшенного консерватора, вы приходите к антигуманизму, превозносящему животность, ангелизм или грезящему о сверхчеловеке. Разуверившись глубже авангардиста-утописта, вы признаете отчуждение

добродетелью, а отсутствие будущего — истинным чистым состоянием. Превосходя в коварстве теоретика негативной диалектики, вы доходите до отрицания диалектики как таковой и всецело отдаетесь играм цинизма, мимикрии и пассивности.

Все эти варианты, а также другие, непредсказуемые, ибо история не заканчивается, предоставляются вам, как только вы сами втягиваетесь в историю, которую пишете, и всякая теоретическая методология становится для вас неотделима от практической стратегии. Единственное, что они вам запрещают, так это быть, подобно вчерашнему историку искусства, простым историографом некой сущности. Они принуждают вас строить философию истории, признающую определением искусства лишь сам исторический процесс, в котором искусство отрицает себя и включает в себя свое собственное отрицание. Процесс этот не основан на сущности, его движущей силой является борьба. Он ни в коем случае не складывается в достояние, он проецирует наследие прошлого в будущее, чтобы его оспорить. Называя этот процесс искусством, мы, несогласные и конфликтующие друг с другом, просто экстраполируем некий неопределенный габитус и заведомо присягаем идее примирившегося человечества, пусть и расходясь по поводу того, каким оно будет. Впрочем, никто не знает, наступит ли консенсус¹⁷.

¹⁷ Разумеется, этот фоторобот «историка авангарда» суммирует гораздо более сложную картину. Собственно говоря, ему в наибольшей степени соответствуют художественные критики, работающие с еще не остывшей историей, которая разворачивается вокруг них и написанию которой они способствуют. Так, например, в 1913 г., когда громко заявляют о себе «исторические авангарды», мы находим на противоположных полюсах защитника истеблишмента Рояля Кортиссо и формалистического пропагандиста нового искусства Роджера Фрая; или сегодня, в эпоху нео-, пост- и трансавангарда, с одной стороны есть неоконсервативный теоретик Хилтон Крамер, а с другой — критик-постадорнианец Доналд Каспит. Однако история авангардов чаще всего писа-

лась историками *искусства*, для которых авангард — это все-таки стиль, а современное искусство — достояние. Даже марксистские историки, которые не обязательно пишут о современности, но, по крайней мере, лучше других знают о том, что сами вовлечены в современные конфликты, не избегают стилистической модели. Таков случай Арнольда Хаузера, Фредерика Анталя, Никоса Хаджиниколау, хотя у последнего вместо понятия стиля используется другое — «визуальная идеология». Лишь обратившись к историкам искусства с философским уклоном, иногда просто к философам и всегда — к теоретикам, мы найдем особую форму написания истории, которая может принимать или отвергать авангард, но которая всегда преисполнена упования или глубокой тревоги, или их обоих одновременно, по отношению к будущему искусства и его возможному исчезновению. К примеру, в начале 1930-х годов, когда «исторические авангарды» теряют свой созидательный заряд, мы встречаем справа Ортегу-и-Гассета, а слева — Герберта Рида. Один выступает против формалистического, «дегуманизирующего» авангарда, исходя из эстетизирующих и элитистских предпосылок, другой приписывает авангарду революционную силу, с помощью которой надеется разрешить свое личное противоречие «буржуазного» эстетика, увлеченного троцкизмом. Впрочем, необходимость выбора политической позиции сторонника или противника авангарда, вызванная отходом от понятия искусства как исторического инварианта и осознанием вовлеченности историка в историю, не обязательно приводит к расколу на консерваторов и прогрессистов. Один из наиболее интересных и плодотворных среди таких расколов, дискуссия Лукача и Адорно, произошел внутри левого фланга и даже уже, в пределах гегельяно-марксизма. Одно и то же осознание отчуждения современного искусства привело Лукача к выбору реализма, Адорно же — к выбору авангарда. И наконец, сегодняшняя культурная ситуация, сложившаяся на фоне неудачи «исторических авангардов» в попытке упразднить понятие искусства в революционном обществе или радикально изменить его значение, наводит на размышления о том, возможна ли позиция историка авангарда без жестоких внутренних борений или решительного отказа от своих собственных оценочных суждений у тех, кто на нее претендует. Ведь хотя авангарды стали историческим объектом класса «искусство», понятие авангарда по-прежнему воплощает смысл истории, согласно которому искусство есть диалектический процесс своего собственного деклассирования. Эти борения и отказы хорошо видны как у авторов, которые, как Ти-

2.3. Как историк искусства, размышляющий о своей деятельности, не мог не оказаться рано или поздно перед вопросом о происхождении искусства, так и вы, историк авангарда, не сможете обойти вопрос о смысле истории. На самом деле вы поставили его, еще становясь историком. И ответили на него в виде пари, каковым и является ваша вовлеченность. Оптимистический или же пессимистический спорщик, вы поставили на прогресс или на упадок: так или иначе, вы ввели свои исторические интерпретации в игру. Их истинность или ложность ждут подтверждения от будущего и не повинуются логике. Иными словами, в становлении авангардов искусством для вас важен смысл слова «искусство», а не степень его истинности. Вы не так уж далеки от того философа-логика, которым недавно были. Как и он, вы говорите: искусство есть все то, что называется искусством. Как и он, вы заключаете из этого, что слово «искусство» есть общее имя всего того, что называется искусством. Но эти высказывания уже не являются логическими теоремами, ибо вы прибавляете к ним указание на субъекта высказывания, воображаемого, но необходимого: что называется искусством нами. И вопрос, поднимавшийся логиком, существенно меняется. Логик спрашивал о том, что общего между всеми вещами, которые люди называют искусством; вы же спрашиваете о том, что общее между нами позволяет нам соглашаться и называть искусством одни и те же вещи — либо в силу действительного согласия, либо в силу необходимости того, чтобы согласие однажды состоялось, для того чтобы нас охватило такое желание, для того чтобы такая мечта была мыслимой. Зародыш ответа напра-

моти Дж. Кларк, кропотливо воссоздают феномен авангарда во всей его исторической полноте, прежде чем переходить к его теории, так и у тех, кто, как Петер Бюргер, стремится разрешить проблему корректной теоретизации авангарда, прежде чем связывать с ним исторические факты.

шивается сразу же: мы все обладаем способностью к языку, к коммуникации вместе со всей ее свитой несообщаемого, словом — к знакам. Более того, эта общая способность является также нашей общей фатальностью: мы погружены в язык так же, как в общество или историю, язык предшествует нам и конституирует нас во всем вплоть до бессознательного. Произведения искусства имеют то общее, что мы вложили в них от нашей общей необходимости производить знаки, которые, в ответ, производят нас.

Говоря это, вы оказываетесь семиологом. Слово «искусство» — не предикат всех вещей, которые мы называем искусством, не понятие, а не что иное, как знак, и именно как знак оно функционирует на месте консенсуса. Оно заменяет собою и обозначает консенсус, оно — метафора согласия между людьми, причем одна из самых стойких таких метафор, созданных человечеством. Каждая из вещей, называемых этим знаком, тоже, в свою очередь, состоит из знаков: из метонимий этой метафоры, жаждущей проверить себя. Но поскольку произведения искусства, равно как и само слово «искусство», обречены быть знаками, всеобщее согласие, которого требует искусство, тоже обречено оставаться в пределах метафоры как желанный и недостижимый объект, как знак, непрерывно перемещающийся в потоке знаков. Для вас, семиолога, знаки обладают собственной жизнью, причем художественные знаки еще в большей степени, чем знаки обычного обмена. Они образуют систему, однако эта система не ограничена и превышает возможности людей, которые, думая, будто пользуются или играют знаками, в действительности сами являются предметом их игры. Когда отправители и получатели обмениваются чередой знаков, они не могут помешать им говорить слишком много или слишком мало, запретить их фоническому или графическому веществу вызывать непредвиденные резонансы, отсылающие к другим знакам, или намекать на исчезновение подразумеваемой ими

реальности. Консенсус, который вы на сей раз называете успешной коммуникацией, оказывается уже не загадкой, как для социолога, но просто-напросто исключением, единичной удачей, когда сообщение имеет исключительно резкую форму, кодировка исключительно строга или канал передачи исключительно чист. Тогда как правилом в этой области является полисемия, двусмысленность, шум, рассеяние. То есть — искусство, поэтический язык, текст без автора и адресата, ибо он числит среди своих производителей каждого читателя. Таким образом, искусство, все то, что с помощью нарицательного — и удобного — имени мы называем искусством, — это беспредельный «гул языка», сопровождаемый, поддерживаемый даже в его безумии, анализируемый в его бушевании и распылении, а затем катализируемый во имя невозможного консенсуса, который он обозначает и обещает.

Кроме того, для вас есть два рода искусства, поскольку есть два рода консенсуса. Первый, считаемый вами не заслуживающим интереса, объединяет в себе совокупность неоспоримых шедевров прошлого и ходовое потребительское искусство. Этот консенсус — по большому счету, не что иное, как габитус или привычка. Именно ему уделяет избыточное внимание историк искусства, принимающий его за некую данность, и его же всеми силами разоблачает социолог, усматривающий в нем маску господствующей идеологии. Вам же единственно достойными звания искусства кажутся спорные произведения, в числе которых вполне могут быть и шедевры прошлого, когда они подвергаются новому прочтению и обнаруживают способность возобновить конфликт. Но в этом случае даже шедевры вы называете *авангардными*. Таким образом, для вас, семиолога, имя искусства метафорически подразумевает то же самое противоречивое и конфликтное становление-искусством, на которое делал ставку историк авангарда, ваша предыдущая ипостась. Однако если он заключал пари, то вы ин-

терпретируете. Когда в отношении авангардного произведения имеет место консенсус, он основывается на том, что для привлечения, провоцирования имени искусства необходимы разногласия; когда консенсус не имеет места, все же нужно, чтобы он был, так как разногласия необходимы, чтобы засвидетельствовать, что консенсус желаем и желателен как невозможный. Перед вами стоит задача интерпретировать вот что: тождество противоположностей, в силу которой искусство и неискусство образуют неразделимую пару. Вы затрудняетесь сделать это в рамках науки, поскольку наука не терпит противоречия и ее редукционизм кажется вам слишком обедняющим, чтобы охватить изобилие знаков. Интерпретировать тождество противоположностей — это значит, скорее уж, воссоздать его в текстуальной практике, чье многообразие сопоставимо с многообразием искусства, которое вы комментируете и с которым надеетесь достичь теоретически эффективного изоморфизма. Такого рода рассчитанное, стратегическое смешение практики и теории неумолимо приводит вас к одной из нескольких художественных доктрин.

Так как вы семиолог, художественные знаки имеют все шансы явиться вам поочередно в трех аспектах — означаемого, означающего и референта. Если вы отдаете первенство означаемому, ваша доктрина — символизм. Поскольку смысл искусства может быть лишь невозможным консенсусом в отношении его имени, вы становитесь свидетелем и защитником искусства для искусства. И поскольку консенсус невозможен и должен таковым оставаться, вы взываете к искусству против искусства. С декадентской меланхоличностью или дадаистским энтузиазмом вы без колебаний наделяете разрушение или уничтожение искусства смыслом антиискусства. Если же вы отдаете первенство означающему, то ваша доктрина — формализм. В кодировании и декодировании, в конструкции и деконструкции, в отказе от установленных конвенций и в изобретении

новых конвенций вы ищете принцип «значимой формы». И находите его очищенным, как нельзя яснее обнаруживающим свою критическую и самокритичную силу, в среде бесформенного и антиформального, где синтаксическая значимость усиливается семантической незначимостью. И наконец, если вы благоволите референту, тогда ваша доктрина — реализм. Причем реализм этот основывается на подозрении в нереальности, которым знаки, поскольку они — знаки, окрашивают свой референт. Реальное изгнано из искусства, а оставшееся — сюрреалистический фантазм или гиперреалистическая обманка — есть самоубийство искусства в цитировании или пародии. Но к какому бы полюсу ни склонялась ваша доктрина, вы все равно оказываетесь приверженцем идеала автономии, тем менее самодостаточного оттого, что он с необходимостью требует своей противоположности. В случае означаемого это самоэкзальтация смысла искусства, непременно подразумевающая насмешку; в случае означающего это самоучреждение формальных конвенций искусства, непременно подразумевающее демонтаж; в случае референта это автореферентность посылки искусства, непременно подразумевающая предательство. Когда автономия искусства не самодостаточна, когда она включает в себя гетерономию, его идентичность раскалывается в практике, которая волей-неволей порывает с общезначимым смыслом и поляризует голоса большинства. Консенсус в отношении авангарда всегда миноритарен, в противном случае авангард не был бы авангардом. Он всегда принудителен, так как предполагает усилие. Он всегда отчуждается и отчуждает. Это всегда консенсус с опережением, когда он желаем, и всегда преждевременный консенсус, когда он складывается. Это означает, что, когда другое имя искусства звучит «авангард», этот знак всегда и неумолимо загнан в угол двойной необходимости — своего предназначения быть символом невозможного консенсуса и своей обреченности быть

симптомом неизбежных разногласий. Таким образом, чтобы люди однажды пришли к согласию, нужно ежедневно напоминать о конститутивном ляпсусе, на котором основано это недоразумение¹⁸.

2.4. Приобретя более чем скептический настрой после знакомства с вовлеченной социологией, авангардно ориентированной историей и диссеминационной семиологией, вы уже не доверяете консенсусу как лучшему кандидату на роль модели для ваших теорий. Вы ссылаетесь на невозможный консенсус, вы ищете провокации, вы подозреваете конфликт. И ставите всех нас, называющих искусством то, что мы называем искусством, перед свершившимся фактом, демонстрируя тот самый упоминавшийся ранее писсуар. Вот

¹⁸ Под наименованием «семиологи» каждый волен узнать своих персонажей. Всюду, от двух Соссюров (Соссюра «Курса» и Соссюра «Анаграмм») до Жерара Женетта, от русских формалистов до участников «Tel Quel», имел место общий процесс: в непереносимом сговоре между теорией, стремившейся к научности, и литературной практикой, стремившейся к авангарду, розыск художественного бытия сместился от искусства как области, или данности, к искусству как процессу или порождению — причем не перестав быть онтологическим розыском. Именно об этом свидетельствуют такие понятия, как письмо, текст, текстуральность или живописность, когда ими заменяются понятия литературы или живописи. Но семиотическое бытие текста должно, в онтологическом смысле, открывать себя, чтобы быть. Темы *пара-докса* (Барт), *означания* (Кристева), *различая* (Деррида) неизменно сопряжены с не-наличием истории как таковой и с подозрением в отношении консенсуса по поводу знаков, постоянства означаемых, конечности означающих и реальности референтов. Именно из-за этого, скорее чем из-за политических солидаризаций, впоследствии сочтенных скрывающимися, французская семиология — или семиотика, или *семоанализ*, — вопреки всем своим «научным» начинаниям очень быстро оказалась либо на решительно литературной территории, либо на территории идеологии — к тому же скорее в гегелевском, чем в марксистском или альтюссеранском смысле.

оно — воплощенное доказательство противоречивой идентичности искусства и неискусства. Будучи представлен, под своим псевдонимом, в нью-йоркский «Салон Независимых» 1917 года, он подорвал априорный консенсус организаторов экспозиции. Он вскрыл у этих организаторов, в числе которых был и Дюшан, всю неоднородность эстетических габитусов, которым повиновалось их мнение. Он был своего рода насилием, которое обнаружило диалектический закон авангарда, поместив в предвосхищенное будущее ретроспективную санкцию, которая должна была включить его в ранг достояния. Ибо он уже сейчас, для всех нас, имеет этот ранг, но имеет его в качестве постоянного скандала. Радикальнее любого другого авангардного произведения он свидетельствует, что антиискусство есть абсолютный смысл и подлинное значение искусства для искусства, что грубый отказ от всех формальных конвенций искусства имеет следствием абсолютный пуризм означающей формы, что реальное — это отбросы, единственное, что оставляет по себе абсолютная автореферентность искусства об искусстве. Писсуар делает все это явным, он — манифест всего этого. Ибо пусть он хранится в музее, пусть он считается достоянием, все равно, думаете вы, у одних он вызывает предчувствие счастливого дня, когда искусство наконец рухнет со своего пьедестала и будет принадлежать всем, у других — презрение и ужас перед тем днем, когда искусством будет все и ничто уже им не будет, и у всех нас, у общества невыносимого или невозможного консенсуса, — разногласия, с которыми мы трудимся во имя наступления дня славы или бесчестия. Короче говоря, реди-мейд предоставляет тревожное подтверждение отчуждения искусства — окончательное для тех, кто усматривает в нем свидетельство упадка, временное для тех, кто угадывает в нем предвестия обновления, и необходимое для тех, кому их способность отрицать обещает скорую эмансипацию.

Если, когда вы дошли до этой ступени, вас еще не разуверили в практической ценности ваших теорий овеществленная негативность этого писсуара — реди-мейда и почти народный успех антиискусства, несостоятельность значительной части искусства, явившегося за ним, и бессилие художественных практик, не способных поддерживать негодование в обществе, слишком либеральном, но слишком несвободном, слишком заботящемся о подавлении раздоров за плюрализмом и с чрезмерной осторожностью прикрывающем примирение с бескультурьем мишурой разногласий, то дело, несомненно, в том, что вы приняли решение укрыться на Марсе. Или вы были там с самого начала, вместе с философами злорадства и историками упадка, любящими взирать издалека на сожжение Рима. Или вы сидели на чемоданах вместе с утопистами современности, и новости из объятной огнем метрополии не достигали вашего слуха. Или, наконец, вы просто не хотите видеть того, что основная часть армии так и не последовала за авангардом, что двигатель противоречия изношен, что грань между творческим отрицанием и нигилизмом пройдена, что невозможный консенсус вокруг антиискусства состоялся — из безразличия, — и что остается только ждать, пока однажды захватившее вас подозрение истребит все ваши надежды до последней. Если же вы, напротив, уже достаточно разочаровались в искусстве, если впечатление тщетности антиискусства заставило вас вспомнить, что Дюшан характеризовал иронию реди-мейда как «иронию утверждения», то, возможно, вы сами доведете свое подозрение до предела и увидите, что, встав под знамена авангарда, совершили не практическую, а теоретическую ошибку. Тогда, возможно, негативность покажется вам неверным понятием, так как она всегда приводит утверждение к двойному отрицанию и не оставляет ему никаких прав. Возможно, даже понятие отчуждения, социальная реальность которого неоспорима, покажется вам незакон-

ным — опять-таки в том, что оно проверяется своим отрицанием. Ведь, в конце концов, вы сами рискуете отчуждением от своей социальной ответственности, когда, как вовлеченный социолог, разоблачаете иллюзию консенсуса; вы сами рискуете нарушить свой долг свободы, когда, как историк авангарда, провозглашаете неотвратимым смысл описываемой вами истории; вы сами рискуете отойти от своего обязательства говорить правду, когда, как семиолог-художник, умышленно смешиваете означающую практику и теорию означивания. Разочарования в догадках, которые заставили вас оставить иллюзии внеположности, мета-языка и незаинтересованности, несомненно приносят солидные интеллектуальные барыши, но эти барыши вводят нас в заблуждение. Ваша заинтересованность, ваше внимание ко всеобщему согласию, а особенно, к несогласию, исходя из которых мы говорим об искусстве, привели вас, хотели вы этого или нет, к речи от нашего общего имени. Это *мы* — заблуждение и алиби. И все надо начать с начала.

3.1. Теперь вы никто, не специализируетесь ни в какой области. Вы уже не специалист, вы — это вы сами, без какой-либо квалификации, обыкновенный любитель. Вы — господин или госпожа Все, ибо кто угодно и все на свете любят искусство — немного, очень даже или страстно. Собственно говоря, вы — влюбленный. Точно так же как, чтобы влюбиться в женщину, не требуется теория женщины, чтобы любить искусство, не нужна теория искусства. Точно так же как не влюбляются в Женщину (или Мужчину) вообще, не влюбляются и в искусство вообще. Даже Дон Жуан, ищущий Женщину, любит не больше одной женщины одновременно. Вы влюблены в такие-то произведения, не в одно, разумеется, но и не во все. Подобно любовным предпочтениям, ваши предпочтения в искусстве свободны и в то же время принудительны. Вас привлекает нечто неодолимое — вы не всегда знаете, что, но знаете,

что это привлекает вас, ибо чувствуете влечение. Ваше знание исчерпывается вашей уверенностью, а ваша уверенность исчерпывается вашим чувством. Для вас оно неопровержимо и содержит свое подтверждение в себе. Окружающие, ваш психоаналитик, если он у вас есть, да и вы сами можете подвергать это чувство бесконечному сомнению, социальный порядок может подавлять его и пресекать его выражение, — все это сделает лишь более воодушевленной или мучительной его проверку, но нисколько не уменьшит его подлинность. В искусстве, как и в любви, ваши чувства определяются предшествующим опытом, опосредуются семейными отношениями, обуславливаются классовой принадлежностью, образованием или даже наследственностью. Несомненно, вы любите в пределах своих социальных возможностей и объективно предоставленных вам культурных шансов, но это не мешает вам любить. Ваш вкус — это эстетический габитус, но он ваш, и к тому же как раз потому, что вы чувствуете его своим, он и является габитусом, а не игрой неких внешних вам сил. Вы укоренили в себе приобретенные социально диспозиции, которыми определяется любовь к искусству, оставили их такими, какие они есть, или подвергли культивации, но так или иначе они конституируют вас на столь же глубоком уровне, как и все остальные аспекты вашей личности.

Если теперь кто-нибудь попросит вас дать определение искусству, то вы ответите ему исходя из вашего вкуса и ваших личных чувств. Указав на свои любимые произведения, вы скажете: искусство — это вот это, вот это и еще вот это. У вас спрашивают определения, но, ориентируясь только на собственные чувства, вы не считаете себя вправе обобщать и вместо теории приводите примеры. Каждому из этих примеров, одному за другим, вы даете звание искусства. Фраза «искусство — это вот это», или «это — искусство», является выражением вашего суждения. Иногда она преподносится как квазиопределение — в некотором

смысле эмпирическое, так как оно основано на чувственном опыте, но, точнее говоря, эстетическое, коль скоро «эстетическое» обозначает «основанное на чувственном, а не на когнитивном опыте». Давая звание искусства примерам своего вкуса, вы совершаете эстетическое суждение. Несомненно, чаще всего, как это происходит в случае бесспорных шедевров, вы всего лишь повторяете давным-давно сделанное наименование или суждение. Ваш личный габитус подтверждает более или менее единодушный консенсус. Но время от времени вы называете искусством нечто неожиданное для ваших собеседников — или отказываетесь считать искусством нечто само собой разумеющееся. Возможно, что, подкрепляя одно другим, вы просто стремитесь выказать оригинальность или дерзость и, уклоняясь от доминирующего габитуса — хорошего или плохого вкуса — в сторону эклектизма, маньеризма или авангардизма, пытаетесь лишь упрочить основания своей причастности к этому доминирующему габитусу. Так, отличием человека со вкусом считается, вне зависимости от хорошего и плохого вкуса, то, что отличает его от общего мнения. Но может быть и так, что, повинувшись сложным и противоречивым чувствам, как бывает в любви, вы называете искусством нечто неожиданное против своей воли, насильно. Слово «искусство» диктуется вам объективированной силой тех чувств, которые вами помыкают и, как подсказывает вам некая мгновенная рефлексивность, ставят под угрозу ваш вкус, ваш габитус и эстетические привычки. В этом случае то неожиданное, что вы называете искусством, действительно неожиданно для общего мнения, но не для общего мнения как мнения других — массы людей, от которых вы отличаетесь, — или как нашего мнения — мнения класса отличающихся людей, у которых есть свой консенсус, — а для общего мнения как вашего, лично вашего мнения, поскольку, принадлежа к классу, каким бы этот класс ни был, вы

усвоили в рамках своего вкуса квалифицирующую вас классификацию.

Такое суждение, порожденное разноголосицей, конфликтом ваших чувств, уже не может быть суждением вкуса, пусть даже и оставаясь эстетическим суждением. Так же как чувство любви то окрыляет, то тяготит, то доставляет радость, то погружает в беспокойство; так же как оно допускает и страсть, и нежность, и неукротимый сексуальный порыв, и заботливое товарищество, и абсолютное поклонение, и верную дружбу, и слепую фиксацию на соблазнительном объекте, и духовное сродство, сочувствие; так же как оно ненасытно домогается обладания или целомудренно забывает о себе, копит в себе нестерпимую ревность или внезапно оборачивается ненавистью, — одним словом, как любовь соткана из мучения и наслаждения, так и любовь к искусству питается чувственным избытком многоликой толпы, а не угодной понятию вкуса и несколько упрощенной альтернативой удовольствия и страдания. Смеси удовольствия и страдания, или чередования ужаса и наслаждения — чувств или, скорее, неопределенных эмоций, в которых Кант и Берк усматривали признак возвышенного, — просто мало, чтобы охватить достаточно общим именем конфликтное многообразие чувств, которые составляют любовь к искусству и, несомненно, совпадают со всей палитрой человеческих чувств. Разумеется, среди них есть и возвышенное переживание, и чувство прекрасного, называемое вкусом. Но наряду с ними есть и внезапная смена вкуса отвращением, и кратчайший переход от возвышенного к смешному. Для обозначения причины или, вернее, повода к этой мобилизации несовместимых чувств одним словом — то есть одним знаком — и подходит слово «искусство». Причем подходит именно потому, что не подходит: ведь если имя такому сочетанию — любовь, то это должна быть любовь, отвергающая приличия и уж ни в коем случае не подобающая. Семиолог был прав, когда усматривал в

слове «искусство» негативный знак успешной — или успешной как раз в меру своих упущений — коммуникации; историк авангарда был прав, когда принимал слово «искусство» исключительно в связи с провокационностью антиискусства или бессилием неискусства; социолог был прав, когда относил слово «искусство» лишь к практике, расстраивающей — или обнаруживающей уже расстроеным — консенсус, которого тем не менее требует постулат «социального». И вы сами, простой любитель, называя этим словом нечто неожиданное, увлекающее ваши чувства за рамки всяких приличий, даете свое согласие на это увлечение, миритесь с противоречивостью владеющих вами чувств и, посредством рефлексии, называете искусством объект, вызывающий в вас чувство внутреннего раскола.

Хотя ваши чувства принадлежат вам, хотя они доказываются тем, что испытываются, они никогда не бывают собственно вашими. Они суть усвоенные культурные ценности, и вероятность того, что вы их испытаете — а также что испытаете их скорее в связи с одним, чем с другим, — зависит, вне всякого сомнения, от вашей культуры. Ее широта — вот что позволяет вам, в той или иной мере удаляясь от ценностей своей группы, распознавать конфликт ценностей, оспаривающих друг у друга культурное поле, — конфликт, который социолог называл конкуренцией габитусов, историк авангарда — неизбывным противоречием искусства и антиискусства, а семиолог — диссеминацией знаков. Однако одно дело — распознавать конфликтующие ценности, а другое дело — их испытывать. Образованность и восприимчивость — совсем не одно и то же. Быть восприимчивым к искусству означает переживать конфликт культурных ценностей как борьбу чувств. Такая способность отнюдь не поднимает вас над схваткой, а погружает в нее — в противоположность эстетической беспристрастности или отстраненности, но и в отличие от нюха денди или сноба, рефлексивно выискивающего

в конфликте ценностей те, что шокируют и выдаются из ряда вон. Рефлексивность ваших противоречивых чувств — это не рефлекс, это то, что концентрирует их противоречивость в чувстве внутреннего раздора. Называя искусством нечто неожиданное, вы принимаете рефлексивное чувство разлада, то есть, в конечном счете, сосуществование — не мирное, но враждующее сосуществование — культурных ценностей, которые вы способны испытывать. Вы соглашаетесь с явственным отсутствием консенсуса в отношении этой вещи, которая неожиданна для других именно потому, что поразительна для вас, и поразительна для вас именно потому, что отвергаема всеми, — и стремитесь открыть ее другим.

3.2. Число поразительных вещей, которые вы любите, растет, и контроверза ваших чувств обостряется. Возможно ли любить, не противореча себе, Вагнера и Моцарта, Рубенса и Мондриана или, в предельном случае, Лени Рифеншталь и Джона Хартфильда? Вопрос о единстве, об идентичности искусства, который логик поднимал в терминах общих особенностей объектов, а семиолог — в терминах общей принадлежности языков, теперь поднимается уже не на уровне общности или совместимости, но на уровне переходов от одного чувства к другому. Эстетическое суждение, которое ничего не объединяет, тем не менее осуществляет эти переходы. Ваш личный пантеон в той или иной степени заселен, ваша идеальная библиотека более или менее обширна, ваш воображаемый музей более или менее богат, но и то, и другое, и третье — это поле боя, Вавилонская башня, борхесовский хаос, где вы постоянно переходите из лагеря в лагерь, с языка на язык, от формы к форме. Каждая из имеющихся там вещей — пример того, что для вас является искусством, каждая годится для чисто указательного определения: это — искусство. Естественно, эта фраза — не более чем квазиопределение, не поддающееся обобщению. Но она

претендует на обобщение: она осуществляет переход, она — индекс, позволяющий званию искусства переходить внутри вашего собрания с одного произведения на другое. К тому же что такое обобщение, если не накопление примеров и выработка формулы, на первый взгляд кругообразной, как это было у этнолога и социолога, но в действительности рефлексивной. Вы уже не говорите: искусство — это все то, что люди называют искусством, или же все то, что мы называем искусством. Вы говорите, вы подразумеваете, другое: искусство — это все то, что я называю искусством. Вы не основываетесь на корпусе, который вы собрали, но в формировании которого не участвовали, вы не предполагаете консенсус, о невозможности или иллюзорности которого сами в то же время догадываетесь: вы просто предъявляете свою коллекцию, реальную или воображаемую.

Предъявляя в качестве искусства все, что вы собрали, вы уже не являетесь обыкновенным любителем. Вы объявляете, отстаиваете, открыто исповедуете и стремитесь внушить другим свои пристрастия. И если вы решаетесь вынести на всеобщий суд под именем искусства свои сомнения, свою неуверенность, свои вкусовые промахи, даже свое отвращение и весь хаос чувств, вызываемых культурными продуктами, которые вы считаете поразительными, то вы с полным правом, без всякой игры слов, становитесь профессиональным любителем — художественным критиком. Художественный критик в широком смысле термина — хроникер, специализированный журналист, преподаватель, но также и музейный хранитель, куратор или коллекционер — то есть всякий, кто оглашает свои эстетические суждения, есть человек, осуществляющий критическое наблюдение не над корпусом объектов и не над консенсусом читателей, но над коллекцией вещей, которые вызывают у него впечатление родства с искусством. На основании этих вещей он судит, и по ним же будут судить о нем. Короче говоря,

художественный критик — это человек, который превращает любительство в профессию. Вместе с профессиональным статусом к нему, разумеется, приходит власть, трибуна, авторитет наставника на кафедре или в прессе, функция реальной или подразумеваемой экспертизы, иногда харизма, а также возможности оказывать влияние на публику и даже манипулировать рынком. Но критик творит себя не властью, а своей репутацией, и, объявляя свое мнение, обязывает себя. Публикуя свои суждения, художественный критик предлагает судить о себе по их качеству и неизбежно повернется приговору будущего.

3.3. То, что культуру делает ценной суд истории, — слова громкие, но справедливые. Именно потому, что история — это суд, причем суд, который заседает постоянно, — создаются одни культурные ценности и упраздняются другие. Историк авангарда не ошибался, когда определял конфликтную ценность, именуемую искусством, как процесс. Только это слово следует толковать скорее как процедуру, чем как протекание. Далее, именно потому, что история — это суд, культурные ценности сохраняются, несмотря на смену поколений, уже не живущих сообразно им. Историк искусства тоже не ошибался, когда определял накопленные ценности, именуемые искусством, как достояние. Но в этом слове следует подчеркнуть оттенок юриспруденции, а не наследия. Юриспруденцией называют юридическую память, куда заносятся решения, принятые в прошлом по случаям, подобным тем, которые возникают сейчас и все многообразие которых тексту закона просто не под силу предусмотреть. Судьи должны обращаться к юриспруденции, однако они свободны в том, чтобы расходиться с нею. Чем ближе юридическая система к обычному праву и чем меньше в ней значение писаного закона, тем важнее роль юриспруденции. История искусства и особенно история авангарда, то есть история современного ис-

куства, весьма напоминает подобную юридическую систему. Художественная культура транслирует искусство, так же как юриспруденция транслирует, решая их по-новому, судебные решения. Ни одно из вновь вынесенных решений, составляющих юриспруденцию, не является определяющим для будущих решений, и ни одно из таковых не определялось полностью решениями, которые ему предшествовали. Нет ни окончательного суждения, ни самого первого суждения, нет ни исторической детерминации «в последней инстанции», ни суда первой инстанции. Суд истории — это вечный апелляционный суд. Первый читатель книги, первый слушатель концерта или первый зритель картины уже судят о суждении художника, а тот, бросая вызов своей провокацией, уже судил сообразно или вопреки предубеждениям своего времени.

Вы были художественным критиком и, пересуживая, стали историком. По сути дела, вы — несколько медлительный, запаздывающий критик, который судит о событии, уже отдалившемся от него во времени. Возможно, вы просто не так уверены в своих суждениях, как первооткрыватель талантов, работающий в пекле истории, и, дабы судить, вам требуется уже скопившаяся судебная практика. Но между вашей практикой историка и практикой критика-хроникера нет никакого отличия по природе и никакого скачка. Вы пишете историю, с некоторого отдаления критикуя искусство. Так же как недавний историк искусства, вы получаете в наследство достояние — точнее, юриспруденцию. Так же как историк авангарда, вы занимаете свою позицию в борьбе — точнее, в процессе. Так же как для историка искусства, искусство является для вас некоей данностью, областью. Так же как для историка авангарда, оно является для вас конфликтом и ставкой. Однако вы с большей ясностью, чем большинство историков искусства, обозначаете и принимаете на себя вашу ответственность судьи. Возможно, это сказывается лишь в некотором оттенке стиля,

но этим оттенком вы не позволяете читателю думать, будто история сама повествуется вашими устами или пишется вашим пером: и это не просто угрызение совести или сожаление вроде тех, с которыми некоторые, наиболее честные, историки искусства признают «субъективность» своего выбора и комментариев. Это метод, это деонтология, основанная на вашем знании о том, что, принимая в свой дискурс то или иное произведение, вы принимаете вместе с ним некое «это — искусство», являющееся данностью, но тем не менее не являющееся истиной. Это суждение, которое некогда вошло в юриспруденцию и которое вы вольны отвергнуть при условии, что понимаете и не скрываете от своих читателей то, что оно, это суждение, было вынесено. Юриспруденция не имеет силы закона, но она довлеет; она — не критерий, который, однажды сыграв свою роль, избавляет вас от нового суда, а не более чем идея, которая, имеясь в наличии, направляет ваше мнение, исходя из которого вы судите, или расходится с ним.

Вынося новое суждение, вы занимаете позицию. Вы пишете историю, уважая факты, какими они имели место, и в то же время отбирая среди них особенно показательные. История искусства — это не текст, мечущийся между объективностью науки и субъективностью интерпретации. Неправда, что она фиксирует прошлое так, словно факты упорядочиваются сами собой, но неправда и то, что, превращая свои факты в знаки, она свободно определяет их смысл и предназначение. Точно так же как историк авангарда, вы чувствуете себя вовлеченным в историю и обязанным в нее вмешиваться, однако вы не смешиваете письмо с практической деятельностью. Да, вы вступаете в конфликт, но вы не солдат, вы — судья. Судья и секретарь суда, но не судья и одна из сторон. Конфликты авангарда и арьергарда вручены вам в виде юриспруденции, как распри и тяжбы. И в вашу задачу входит то перевод распри на язык тяжбы, которой она со временем

стала, то возобновление тяжбы с целью показать, что за ней всегда скрывается распря¹⁹. Две эти задачи требуют суда и интерпретации. Вы вмешиваетесь в историю — в факты и в тексты — не для того, чтобы переписать факты прошлого в виде признаков будущего, а для того, чтобы рассудить с позиции авторитета. Эта функция также передается оттенком стиля, ибо, если вы уже не стремитесь писать под диктовку фактов, то не хотите и чтобы кто-то счел, что вы пишете в ответ некоей сверхзадаче. Вы пишете только для того, чтобы установить прецедент, здесь и сейчас. Самое меньшее, что требуется от книги по истории искусства, — это как можно более точное указание даты ее написания.

Итак, вы — историк, историк и критик или историк-критик, и то, что вы делаете, соприкасается, учитывая описанные стилистические оттенки, с тем, что делал историк искусства и историк авангарда. Однако вы — ни тот ни другой, вы — историк традиции. Хотя, с одной стороны, подобно историку искусства, вы наследуете слово «искусство» вместе с юриспруденцией, это слово никогда не разумеется для вас само собой и не ограничивает априори поле ваших исследований. Вы слишком хорошо знаете, что именно о нем судило каждое решение, занесенное в юриспруденцию, и что именно о нем судите вы, когда решаете упомянуть или пропустить в создаваемой вами истории имя того или иного художника, то или иное произведение, посвятить им одну или двадцать страниц, похвалить или раскритиковать их. В то время как стили, формы и вкусы, идеологии и их социоисторические условия меняются, звание искусства неизменно передается по нити пересматриваемых решений, составляющих юриспруденцию. Второе имя этой передачи — традиция. С другой

¹⁹ «В отличие от тяжбы, распря — это такого рода конфликт между, как минимум, двумя сторонами, который не может быть справедливо разрешен в отсутствие критерия, применимого к двум различным аргументациям» (*Lyotard J.-F. Le différend. Paris: Minuit, 1983. P. 9*).

стороны, хотя вы, подобно историку авангарда, остро чувствуете конфликты, в которых искусство борется за свое историческое существование, хотя вы знаете, как далеко заходили эти конфликты в уничтожении и отрицании традиционного искусства, вы никогда не принимаете негативность авангарда — то, что в-себе антиискусства якобы естественно обретает свое для-себя искусства, прощаясь со своим отчуждением, — за чистую монету. Вы слишком хорошо знаете, что всякий суд противопоставляет обвиняемому или истцу прокурора, что нужна тяжба или распря, дабы возник предмет суда, и что вердикт проходит где-то между двумя этими фразами: «это искусство» и «это не искусство». Вы понимаете, что юриспруденция, а не диалектика, разрешила проблему единства противоположностей. Вот уже шестьдесят лет дадаизм хранится в музее и существует «традиция нового». Вы можете считать, что традиция была искажена, или же что искажение передалось по наследству, это не важно: тот факт, что преемственность выражается в искажении, записан в стенограмме процесса. Пересуживая, вы знаете, что преемственность, искажение и процесс суть три значения одного и того же слова «традиция».

3.4. Бывший художественный критик, вы стали историком традиции — может быть, просто потому, что судите не спеша и работаете с несколько более длительными промежутками. Между критикой и историей нет барьера. Но между критикой и теорией — есть. Будучи критиком и историком, вы являетесь любителем, согласным на то, что о нем будут судить по его суждениям. И все же вы не только судите или подвергаетесь суду; разумеется, вы не довольствуетесь объявлением о том, что, по вашему мнению, заслуживает звания искусства. Вы расшифровываете, интерпретируете, объясняете и подтверждаете. Вы помещаете произведение или художника, о которых говорите, в их контекст, вы устанавливаете историческую связь,

отстаиваете смысл, даете описания. Помимо познаний в истории искусства, вам обязательно нужно быть вхожим на художественную сцену, полезно иметь теоретические интересы, желательно владеть несколькими методологиями и, наконец, иметь склонности, выходящие за рамки вашей специализации. Границы между критикой и историей, а также между критикой и теорией, проницаемы. Однако чтобы перейти к теории, необходимо совершить скачок. Установление некоей исторической «логики» не может окончательно объяснить, почему такое-то произведение — хорошее или плохое, если, конечно, вы не представите подобную «логику» — что ошибочно и неправомерно — как самодостаточный и поэтому общеприменимый качественный критерий. Таким же образом богатство герменевтической интерпретации, адекватность решетки структурного прочтения, мобилизационная сила политической проекции, мощь идеологической деконструкции, точность формального описания — ничто из этого перечня не дает эстетическому суждению полного обоснования. Все художественные критики об этом знают, но многие это отрицают или не признают. А среди тех, кто с этим соглашается, сегодня не меньше таких, кто предпочитает отрицать, что судит эстетически, но не отказываться от притязаний на доказательство, чем раньше было претендентов на неизреченную правду. Но чуткий, чистосердечный и внимательный критик или историк, коим являетесь вы, знает, что интерпретация и суждение — не одно и то же, и что между ними всегда есть неустранимый зазор. Никакое рациональное объяснение не может обосновать чувственное предпочтение. Подлинный художественный критик, этот профессиональный любитель, является, как говорили раньше, знатоком, но не является ученым. Ибо науки о чувстве быть не может, есть лишь его опыт и уверенность в том, что его испытываешь. Что же касается знания, то есть лишь

знание юриспруденции, с которой в момент суждения соотносится чувство.

Не следует делать из этого вывод, что не может быть и теории искусства. Но следует тщательно очертить в искусстве регистр теории, и отметить, что переход от знания знатока к науке эстетика требует, во-первых, скачка и, во-вторых, рефлексии. Во-первых, скачок. Вы — художественный критик или историк традиции, профессиональный влюбленный. Вам не нужна теория любви, чтобы влюбляться, и точно так же вам не нужна теория любви к искусству, чтобы любить искусство. Справедливо и обратное: влюбленность в искусство не даст вам ни теории любви, ни теории искусства. Перейти от своего знания искусства, основанного на опыте и общении, к понятию вы можете лишь путем резкой смены регистра. Наука о чувстве невозможна, в лучшем случае можно сформировать его типологию или феноменологию, но не науку. Иными словами, не бывает теории суждения, бывает в лучшем случае его критика, и это значит, по меньшей мере, что вам ничто не мешает рассудить и составить идею суждения, но эта идея никогда не будет его понятием или критерием, и вы никогда не сможете основываться на ней в дальнейших суждениях. Вот необходимый скачок: не может быть теоретического основания для эстетического суждения, то есть для диктуемой чувством фразы, посредством которой вы называете искусством то, что вы называете искусством. А вот необходимая рефлексия: говоря это, вы — теоретик искусства, или, другими словами, эстетик. Ведь именно рефлектируя над зазором между чувством и знанием, вы приходите к заключению о том, что не может быть знания о чувстве, непосредственно укорененного в чувстве или же служащего обоснованием чувства. А это уже элементарная теоретическая теорема. Она не утверждает, что не бывает теории искусства, но утверждает, что не бывает теории искусства, вытекающей из критики, равно как не бывает и художественной критики, обосно-

ываемой теоретически. Единственное оправдание критики — чувство, которое ничего не оправдывает. Другими словами, она не имеет конечного оправдания, ибо является осуществлением суждения, причем для оправдания одного суждения ей требуется другое суждение. Что же касается теории, то, учитывая сказанное, она, конечно же, не может основываться на критике. Если святой Христофор несет на себе Христа, а Христос несет на себе мир, то во что же упираются ноги святого Христофора?

Перейдем ко второй элементарной теоретической теореме: теория искусства не находит своего основания в искусстве, то есть, иными словами, она не автономна. Следовательно, она должна находить свое основание в чем-то другом, в некоей внеположной художественному полю теории, от истинности или ложности которой она и будет зависеть. И наоборот, искусство не находит своего основания во внеположной ему теории, и в таком качестве, но только в таком качестве, оно не гетерономно. Обратный путь — от теории искусства к его критике — также ничем не обоснован. Барьер между ними сохраняется, и через него также необходимо перепрыгнуть. Не правда ли, странная теория это знание, которое считает себя опровержимым и, следовательно, научным, но говорить правду для которого не означает пророчествовать? Для теории искусства, основание которой внеположно искусству, и впрямь невозможно представить случай, который бы ее подтверждал, и еще невозможнее предугадать следующий случай. Фраза «это искусство» продуцирует случай искусства, но это не случай теории, а случай чувства. Опыт неповторим, то есть не экспериментален: опыт единичен, то есть — эстетичен.

Вы были художественным критиком, или историком традиции, и создали множество случаев чувства или несогласия. Вы составили их коллекцию и суммировали ее во фразе: искусство есть то, что я называю искусством. Эта фраза рефлексивна и не тавтологич-

на (как, впрочем, и не диалектична), так как родовое имя «искусство» объединяет одни только единичные случаи, которые вы, совершив о них суждение, поименовали. Родовое имя образуется из объединенных случаев, но единичное не выводится из родового. Размышляя над этой коллекционерской фразой как теоретик, вы приходите к выводу, очень похожему на тот, который делали из их корпуса и консенсуса логик и семиолог: искусство есть имя всего того, что вы называете искусством. Искусство есть имя, и это его единственный теоретический статус. Это имя, общее для всех произведений искусства, было понятием с точки зрения логика и знаком с точки зрения семиолога. С вашей точки зрения, оно, строго говоря, не является ни одним, ни другим. Ибо это уже не общее, не нарицательное, а собственное имя. Почему? Собирая вашу коллекцию от первого лица, вы уже не обладаете ни дистанцией марсианского этнолога, ни алиби вовлеченного социолога. С заявлением о том, что искусство есть все, что вы называете искусством, вы берете на себя ответственность за квазиопределение, являющееся не теоретическим и не эмпирическим, а критическим. Вы апеллируете к тому, о чем судите, и готовы к тому, что вас спросят: о чем вы говорите? Изложите свои чувства с указанием того, по отношению к чему вы их испытали. Приведите нам примеры. Логик интерпретировал это вмешательство как просьбу очертить объем понятия «искусство», семиолог — как просьбу предъявить денотат художественных знаков. От вас же, критика, судить о котором будут по его суждениям, эта просьба требует указать не референты некоего общего понятия «искусство» или бесконечной совокупности художественных знаков, но референты той самой фразы, которую вы время от времени произносите: это искусство. Слово «искусство» — это лингвистический знак, никто не станет этого отрицать. Но логическим понятием оно не является. А потому не является и нарицательным именем, хотя бы и будучи

общим для всех вещей, называемых вами искусством. Эта общность вытекает из номинаций, которые вы сделали посредством суждения, она не предварительна по отношению к ним, в отличие от лингвистического денотата и концептуального объема. Она того же самого порядка, что и общность, объединяющая всех Пьеров, Полей или Жаков. Все они носят общее имя, однако их имя — не общее, а их собственное имя. Они обязаны общностью своего имени акту крещения, который назвал их, а не какому-то таинственному свойству или значению, присущему им всем.

Так же как Пьер, Поля, Жак или Катрин, Франсуаза, Натали, искусство — это имя собственное. Таково теоретическое и единственно возможное определение слова «искусство». На основании которого возникает исключительная по ее простоте и бедности теория. Она исчерпывается одним единственным постулатом, одной единственной теоремой. Как вы помните, вы пришли к ней не дедуктивным и не индуктивным путем, а путем рефлексии над своим собственным чувством любителя искусства — иначе говоря, над уверенностью (что такое уверенность, если не чувство знания?) в том, что вы имеете дело с искусством, когда выражаете свое суждение в словах «это — искусство». Без сомнения, вы могли выразиться и при помощи других, на первый взгляд не столь номинативных, формул — например, «это прекрасно, это возвышенно, это великолепно, сенсационно, безумно, потрясающе, здорово» и т.д. — имея в виду, что это хорошо «как искусство». Такие формулы более явно свидетельствуют о своем чувственном содержании, чем скупое выражение «это искусство», однако в последнем заметнее антиномия, связанная с тем, что личное чувство облекается в предикативное высказывание, в котором звучит его претензия на концептуальную объективность. Эта антиномия нуждается как в единственной теории, с нею совместимой, в той теории, которую вы сделали своей и которая исчерпывается единственной теоре-

мой, утверждающей, что слово «искусство» — это имя собственное. К тому же ваша теория будет подлинной, научной теорией лишь в том случае, если она проверена, основана на «верифицируемой» и, как выразился бы Поппер, «фальсифицируемой» теоретической почве. Таким образом, очевидно, что теория, оправдывающая или опровергающая вашу, будет не теорией искусства, а теорией собственных имен.

Поскольку вы — теоретик искусства и не специалист в области собственных имен, вам придется довериться одной из существующих теорий собственных имен и пойти на риск, связанный с тем, что, если избранная вами теория однажды окажется неточной, ваша собственная теория искусства рухнет вместе с нею. Может быть, это и предубеждение, но предубеждение вполне общепринятое в научной работе. Как биохимия, опирающаяся на данные органической химии, в свою очередь базирующейся на данных минеральной химии, рискует — по крайней мере, в принципе — оказаться неверной, если таковыми окажутся ее основания, так же совершенно нормален и эпистемологически здрав тот факт, что теория искусства опирается на дисциплину, которая может быть оспорена как ее элемент. Встревожить могло бы, скорее, противоположное. Вразрез с обычным для гуманитарных наук порядком, согласно которому междисциплинарность считается благом, в данном случае именно явная зависимость теории искусства от теории собственных имен призвана предоставить первой некоторый шанс на объективность. Впрочем, поскольку между теоретическим и критическим регистрами существует непроницаемый барьер, для опровержения теории искусства как имени собственного даже не понадобилось бы отрицать критические и эстетические предпочтения, в любом случае недоказуемые, ибо чувственные. И вот вы отправляетесь на поиск теории собственных имен. Есть несколько таких теорий, и каждая вызывает контроверзы в среде специалистов по «философии языка».

Поэтому ваше положение не столь безоблачно, как положение биохимика по отношению к химии, хотя ничто, в конце концов, не запрещает вам выбрать теорию, лучше других отвечающую интуитивной концепции, которая у вас уже есть: имена Пьер, Поль или Жак, пусть и общие для всех Пьеров, Полей и Жаков, все же остаются ярлычками, которые обозначают в каждом конкретном случае данного Пьера, Поля или Жака, не приписывая им неких общих качеств или единого для всех смысла. О чем как раз и говорится в первой внятно изложенной теории собственного имени — у Джона Стюарта Милля²⁰.

Милль утверждает, что, в противоположность родовым (или нарицательным) именам, имена собственные (или единичные), призванные характеризовать индивида, не имеют коннотации, но имеют исключительно денотат. Или, в терминах Фреге, не обладают *Sinn*²¹, но обладают исключительно *Bedeutung*²²; а в обычных терминах, не обладают смыслом, но обладают исключительно референтами. Милль сравнивает имена собственные со знаками, которые рисовали мелом на стенах домов, подлежащих ограблению, разбойники из сказки об Али Бабе. Подобно этим знакам, имена собственные обозначают, но не описывают. Так же, как разбойники, поступает и любитель, у которого просят дать определение искусству и который отвечает, что «искусство — вот это»: он обозначает, но не описывает. Но сколь бы простой и красивой ни была теория Милля в таком приложении к искусству, она поднимает две проблемы и к тому же содержит формальную погрешность. Во-первых, слово «искусство», в отличие от единичных имен Милля, обладает-таки смыслом. Например, оно может обозначать профессиональное

²⁰ См.: *Mill J.S. A System of Logic*. London: Longmans, Green & Co Ltd., 1961 [1843]. P. 14–29.

²¹ Смыслом (нем.). — *Примеч. пер.*

²² Значением (нем.). — *Примеч. пер.*

мастерство или же принадлежность к одному из изящных искусств. У него, как минимум, столько смыслов, сколько существует теорий искусства, а может быть, и столько, сколько существует частных употреблений слова «искусство», даже просто обстоятельств, в которых его произносят. Как раз противоречивое множество возможных значений этого слова привело логика к отказу от полного определения его смысла, а семиолога — к усмотрению его смысла во множественности смыслов и в бессмыслии (нонсенсе). Во-вторых, слово «искусство» все-таки является нарицательным или, как говорит Милль, общим именем. Возможно, оно и аналогично именам Пьер, Поль или Жак, но ведь и они тоже являются общими именами, именно именами, которых недостаточно для характеристики индивида. Даже имени и фамилии не всегда для этого достаточно. Чтобы точно знать, о ком идет речь, надо, вероятно, сказать нечто вроде «Жак Дюпон, рожденный 14 мая 1934 года в Париже у Франсуа Дюпона и Мадлен Дюран». Но разве такая формула уже не является описанием? Разве она не разъясняет смысл, пусть и элементарный смысл, имени «Жак Дюпон»? Иначе говоря, действительно ли собственные имена обладают одним денотатом и лишены коннотации? И наконец, формальная погрешность. Дело в том, что во фразе «искусство — вот это» и еще явственнее во фразе «это — искусство» за обозначение без описания и за характеристику индивида отвечает указательное местоимение «это». Если следовать Миллю буквально, имена собственные в строгом смысле слова исчерпываются местоимениями и указательными частицами. В обсуждаемой фразе не слово «искусство», а именно связка «это» будет собственным именем. Ведь, в самом деле, именно она выступает в роли нарисованного знака из сказки об Али Бабе.

Об этом-то и задумались Фреге и Рассел, предложившие другую, не согласную с теорией Милля, теорию имени собственного: согласно им, собственные

(или единичные) имена *имеют* смысл или, на языке Милля, коннотацию и в действительности являются сокращенными или скрытыми определенными дескрипциями²³. Например, смысл имени «Аристотель» будет содержаться в следующих дескрипциях: греческий философ, родившийся в Стагире, ученик Платона, учитель Александра Македонского, автор «Никомаховой этики» и т.д. Ввиду затруднения, связанного с необходимостью знать, скольким из этих дескрипций должен удовлетворять человек, о котором идет речь, чтобы можно было быть уверенным в том, что это Аристотель, Серл, а вслед за ним Стросон и другие ученые, исправили и развили теорию Фреге и Рассела, введя в нее вместо понятия определенной дескрипции понятие концепта-пучка (*cluster-concept*)²⁴. Чтобы человек, о котором идет речь, был Аристотелем, он должен соответствовать некоторому числу (но не определенному набору) дескрипций, примеры которых приводились выше. Верности одной дескрипции недостаточно (может статься, что был еще какой-нибудь греческий философ родом из Стагиры), но и совпадение всех дескрипций не является необходимым (однажды может выясниться, что Аристотель не был автором «Никомаховой этики», так же как сегодня мы знаем, что не он написал «Проблемы»). Поэтому допустимо и их инклюзивное несовпадение. Короче говоря, теория Фреге и Рассела с поправками Серла признает правоту Милля в отношении нарицательных имен и ошибоч-

²³ См.: *Frege G. On Sense and Reference // Translations from the Philosophical Writings of Gottlob Frege / P. Geach, M. Black (eds). Oxford: Basil Blackwell, 1960; Russell B. Descriptions // Readings in the Philosophy of Language / J. Rosenberg, C. Travis (eds). Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1971.*

²⁴ См.: *Searle J. Proper Names // Mind. 1958. April. Vol. 67. No. 266. P. 166–173; Searle J. Proper Names and Descriptions // The Encyclopedia of Philosophy / P. Edwards (ed.). New York: Macmillan, 1967. Vol. 6. P. 487; Strawson P.F. Individuals. London: Methuen, 1959. Ch. 6.*

ность его теории в отношении имен собственных, или единичных.

Позднее Сол Крипке и Хилэри Патнэм предприняли, несколько различными путями, критику этой критики²⁵. Крипке вернулся к теории Милля, вывернув наизнанку возражение, которое выдвигали в ее адрес Фреге и Рассел: Милль был прав в отношении собственных имен и ошибался по поводу некоторых нарицательных — таких как, скажем, существительные меры, веществ, видов или цветов. Согласно Крипке, эти последние, точно так же как имена собственные в строгом смысле этого термина, являются *жесткими десигнаторами*, то есть ярлычками, всегда соотносящимися с одним и тем же референтом вне зависимости от «контрфактических ситуаций» или «возможных миров», в которых можно представить их себе. Хотя жесткие десигнаторы могут иметь смысл, а этот смысл может складываться из перечня или пучка особенностей, имена собственные обязаны тем, что они таковы, их употреблению: они служат установлению референции, а не изъяснению смысла. Согласно Фреге и Расселу, имя «Аристотель» и выражение «наставник Александра Македонского» синонимичны. Крипке этого не отрицает, но указывает, что, если пользоваться этой синонимией при определении того, о ком говорят, говоря «Аристотель», и допустить, например, такой возможный мир, где Аристотель не был бы наставником Александра Македонского, то неизбежно возникнет противоречие, сводящееся к тому, что наставник Александра Македонского не был наставником Александра Македонского. Или Аристотель никогда не существовал, или же он и тот человек, о котором идет речь, — разные люди. Далее Крипке замечает, что, даже если выражение «наставник Алексан-

²⁵ См.: *Kripke S. Naming and Necessity*; trad. fr.: *La logique des noms propres*. Paris: Minuit, 1982; *Putnam H. It Ain't Necessarily So // The Journal of Philosophy*. 1962. Vol. 59. No. 22. P. 658–671; *Mind, Language and Reality: Philosophical Papers*. Cambridge University Press, 1975. Vol. 2.

дра Македонского» является одним из смыслов имени «Аристотель», все равно, представляя возможный мир, где Аристотель никогда не занимался преподаванием, люди говорят о том же самом Аристотеле — об Аристотеле, который в реальном мире был наставником Александра Македонского. Единожды установившись, референция остается неизменной в каких угодно контрфактических ситуациях. Этот факт привлекает внимание Крипке к событию, устанавливающему референцию, каковым для большинства имен собственных является наименование, совершаемое с помощью или без помощи описания, и он берется исследовать цепочку говорящих, по которой имена собственные передаются между людьми, «знающими», о ком они говорят, даже когда они не могут ни описать или определить называемого индивида, ни возвести передаточную цепочку к первоначальному акту крещения.

Не углубляясь дальше в теоретические разработки Крипке, мы можем заключить, что теория искусства как жесткого десигнатора может основываться на следующем. Фраза «это — искусство», произносимая любителем, который при этом судит исходя из чувства и конфликта своих чувств, представляет собой наименование. Любитель может считать свое суждение оправданным, у него может быть ряд мотиваций — культурных и приобретенных, эмоциональных и субъективных, интеллектуальных и даже моральных, — но судит он, в конечном счете, на основании чувственной суммы их всех, на основании испытываемого или не испытываемого им чувства, что «все это работает» — в соответствии с его ожиданиями или, наоборот, вопреки им. Свое чувство любитель выражает, называя *это* именем искусства, и это имя есть имя собственное. В отношении собственных имен следует задаваться вопросом о референции, а не о смысле, — утверждает Крипке. На что вы ссылаетесь как любитель, критик или историк традиции, когда объявляете свою оценку некой вещи, говоря «это —

искусство»? Вот в чем вопрос. Очевидно, что не на *это*, не на обозначаемую вещь, ибо тогда фраза окажется тавтологией. Вы ссылаетесь на все остальные вещи, которые вы в других обстоятельствах обозначаете этой же самой фразой и которые составляют вашу критическую коллекцию, ваш личный воображаемый музей. Называя ту или иную вещь искусством, вы не объясняете ее смысл, а соотносите ее со всем, что вы называете искусством. Вы не подводите ее под некое понятие, не обосновываете ее неким определением, а связываете ее со всем прочим, что вы оцениваете с помощью аналогичной процедуры — в другое время и в других местах.

Вот почему эстетическое суждение всегда носит сравнительный характер, хотя и невозможно с точностью сказать, что именно оно сравнивает²⁶. Да, иногда вы смотрите на две или даже несколько картин, однако вы не можете слушать одновременно два концерта и тем более иметь доступ к совокупности всего, что вы называете искусством, в *hic et nunc*²⁷ опыта. Поэтому чувство, которое посещает вас рядом с неожиданной, поразительной вещью, соотносится с памятью о прежних чувствах. Но о чувствах нечасто можно сказать, что мы просто храним память о них. Ведь воспоминание о чувстве также является чувством, тогда как воспоминание о знании не обязательно является знанием (например, можно вспомнить о том, что когда-то вы знали алгебру, которую теперь забыли; если же вы вспомните, как любили кого-то, то, даже забыв, как это было, вы тем не менее испытаете меланхоличное чувство забвения и охлаждения). Ничто так не меня-

²⁶ Так, во всяком случае, обстоит дело в антропологической области, которой мы сознательно ограничиваемся в настоящей главе. Вопрос о том, возможно ли абсолютное эстетическое суждение, переносит нас в другую область, которую можно было бы назвать трансцендентальной. Об этом вопросе речь пойдет в главе третьей.

²⁷ Здесь и сейчас (*лат.*). — *Примеч. пер.*

ется, ничто так не искажается, ничто так не хорошеет или, наоборот, не омрачается с течением времени, как воспоминание о чувстве. Но как бы то ни было, когда эстетическое суждение сопоставляет нынешнее чувство с реактуализацией предшествующих чувств, оно сравнивает сравнимые вещи. Будучи хранителями воспоминания, чувства в такой же степени хранимы им, они включают в себя и аффекты забвения, и сигналы вытеснения, и вынужденное повторение того, что, отсутствуя в памяти, все же возвращается туда со стороны. Между всем *тем* вашей личной коллекции и *этим*, о котором вы судите в настоящий момент, между всеми прежними проявлениями вашего «чувства искусства» и наличным чувством прокладываются и преграждаются пути, по которым и циркулирует то, что называется смыслом, анамнезом, интерпретацией. Будет неточным говорить вслед за логиком, что эта циркуляция смысла отображает открытость и неопределенность понятия искусства, и будет недостаточным характеризовать ее вслед за семиологом термином «интертекстуальность». Ибо смысл циркулирует не между определениями искусства и не между художественными текстами или знаками — во всяком случае, не столько между ними, сколько между чувствами в отношении референтов одной и той же фразы, которая поочередно называла и называет их искусством. Эти чувства могут подталкивать к интерпретациям, точно так же как интерпретации могут пробуждать чувства. Так складывается слоеный пирог смыслов и чувств, в котором чередуются интерпретации, выдвинутые в связи с тем, что было испытано, и чувства, испытанные в связи с тем, что обозначалось. Референты фразы «это — искусство» могут возвращаться вглубь опыта, теряясь среди смысловых наслоений и почти не распознаваемых, что позволяет называть их «бессознательными», аффектов. И все же именно эти референты, оторванные от чувственного опыта, который их породил, а потому и отчужденные друг от друга, по-новому

группируются и автономизируются под эгидой идеи, которая зачастую считается их свойством или общим значением, но в действительности является просто отсылкой к имени искусства, которым они обладают как общим и собственным для каждого свойством. Интерреферентность, объединяющая и разъединяющая, собирающая и противопоставляющая все вещи, называемые вами, лично вами, искусством, есть не что иное, как ваше представление об искусстве, с которым вы сличаете чувство, испытываемое перед новой и неожиданной вещью, ошеломляющей вас в то мгновение, когда она становится соискателем вашего эстетического суждения²⁸. Это представление, эта идея, не является понятием, по меньшей мере, по трем причинам: оно является вашим личным и не поддается генерализации; вы и сами-то не в силах его формализовать, доказать его обоснованность или подробно аргументировать его логичность; чаще всего вы вообще не знаете, как оно к вам пришло или от кого было вами получено. Ибо никто, конечно, не станет утверждать, что, сколь угодно личное, представление об искусстве у каждого человека является оригинальным, абсолютно внутренним или же решительно субъективным. Этот путь привел бы к солипсизму и идеализму. Поэтому память о чувствах, точно так же как и сами чувства, считается социально, исторически и культурно обусловленной. Более того, в подавляющей своей части она принадлежит юриспруденции. Ваше представление об искусстве состоит в основном из эстетических габитусов, усвоенных культурных ценностей и приобретенных идей. Оно попадает в вашу юрисдикцию лишь тогда, когда вы сопоставляете его с

²⁸ В данной книге мы ограничимся интуитивным понятием интерреферентности, указав лишь на то, что его ни в коем случае не следует отождествлять с понятием автореферентности (понятия искусства), которым безоглядно пользуется художественная критика. Время теоретического обоснования интерреферентности еще впереди.

ошеломляющим чувством, которое пробуждает в вас абсолютно непредвиденная вещь. Тогда-то ваше представление об искусстве и становится идеей, руководящей вашим суждением.

3.3.bis. У всех и каждого есть представление об искусстве — и даже представления, простые и сложные, примитивные и развитые, однородные и разнородные, конвенциональные и дерзкие. Одни, менее привилегированные или менее восприимчивые, придерживаются представлений, характерных для своей социальной группы, или же пытаются усвоить представления, внушаемые им господствующим классом. Это конформисты: если они доминируют, то у них нет сомнений в консенсусе и в праве говорить «мы», произнося свое суждение. Они не видят конфликта между культурными ценностями или считают его недоразумением, словно за ним не скрывается ничего, кроме вкусового промаха. Если же доминируют не они, то им выпадает участь подавления, осознания своего дурновкусия и немедленного слияния с кажущимся консенсусом. Другие, находясь в объективном меньшинстве или принимая сторону этого меньшинства, бунтуют. Они считают кажущийся консенсус гегемонией и остро ощущают культурные конфликты, так как именно их ценности оказываются под угрозой. Это повстанцы, революционеры, а чаще всего — партизаны авангарда. Им важнее развенчать враждебное представление об искусстве, чем выработать свое — и если таковое существует, оно всегда реактивно. Наконец, третьи, привилегированные и осознающие свое привилегированное положение, стремятся возвыситься над своими чувствами и над чувствами своей группы, демонстративно исповедуя универсальное представление об искусстве, пребывающее, с их точки зрения, по ту сторону суждений и пристрастий. Это наставники человечества, безмятежно обозревающие многообразие его культур и без крайней необходимости

сти не ввязывающиеся в сиюминутные конфликты. Что же касается вас, искушенного в культурной разноголосице и чуткого к ценностным конфликтам, то вы тоже имеете представления об искусстве, социальную конкуренцию и историческую относительность которых ощущаете внутри себя: ведь они состоят как из приобретенных концепций и конвенций, так и из индивидуальных причуд вашего вкуса, а главное, готовы распасться и сложиться по-новому под нажимом влечения или отвращения, силы которого будет достаточно, чтобы вы сочли свой внутренний разлад следствием той самой идеи, что руководит вашими суждениями. Вы — прежде всего любитель, и ваше представление об искусстве, сумма интерреферентных эстетических предпочтений, колеблется под воздействием неизведанного чувства, которое вызывает в запутанном архиве ваших прежних опытов ответное чувство несогласия.

Вы всегда были этим любителем, но теперь вы являетесь им, побывав художественным критиком и историком традиции, а затем, вследствие скачка и рефлексии, эстетиком. Теперь новая рефлексия, которая, впрочем, не подразумевает скачка «назад», возвращает вас от теории к истории — на сей раз в обличье исторической теории. Вам никак не обойтись без создания той или иной концепции историчности искусства. В этом вы близки, хотя в этом же и расходитесь, с историком искусства, для которого историчность была задана вместе с понятием стиля: линейность эволюции, цикличное развитие цивилизаций, прерывистость периодизации и далее в этом духе. Для вас историчность тоже задана, но как юриспруденция: если стили сохраняются, это значит, что суждения прошлого довлеют над нынешними суждениями, если же стили рушатся, значит, кто-то стал судить против обыкновения. И все это вы наследуете. Схожим образом вы сближаетесь и расходитесь с историком авангарда, для которого диалектический смысл искусства, никогда не задан-

ный изначально и никогда не наследуемый, но предписанный как новизна, как раз и был его (искусства) историчностью. Вы, со своей стороны, не смешиваете практику и теорию. Практическое или «праксическое» измерение искусства вы всегда, в меру своего участия в нем, называете юриспруденцией — на сей раз в том смысле, что вы сами ее формируете, создавая прецеденты. Но юриспруденция — это также историчность, имманентная вашей практике историка. Она вручает вам акты, в которые занесены суждения ваших предшественников, и призвана вручить ваши собственные суждения последователям. Как таковая она не предоставляет теоретическую форму историчности. Но другое название юриспруденции, корректирующей всю совокупность понятий стиля и авангарда, — традиция. Традиция означает передачу, перевод и искажение. Что передает традиция? Вещи, называемые искусством, — например, храня их в музеях. Помещая эти вещи в музеях *искусства*, традиция также передает само имя искусства — например, выражая (переводя) его в виде хронологической организации залов, в виде сменяющих друг друга исторических концепций, являющихся перечнем не обязательно связанных друг с другом значений одного слова. И наконец, перегруппируя вещи таким образом, традиция тем самым искажает имя искусства. Экспонаты перегруппируются под именем искусства — под именем, которое на теоретическом уровне, не зависящем от ваших эстетических и критических предпочтений, вы определили как имя собственное. А следовательно, взялись выяснить — с уважением к этой независимости — каким же образом имена собственные передаются, переводятся и искажаются.

Имена собственные передаются в основном тремя способами. В первую очередь, путем прямой преемственности — от отца к сыну, если наследование идет по отцовской линии. Общепринятая концепция, отнюдь не ложная, но, как всегда, слишком упрощенная,

Научное издание
Серия «Исследования культуры»

ТЪЕРРИ ДЕ ДЮВ

ИМЕНЕМ ИСКУССТВА

К АРХЕОЛОГИИ СОВРЕМЕННОСТИ

Главный редактор
ВАЛЕРИЙ АНАШВИЛИ

Заведующая книжной редакцией
ЕЛЕНА БЕРЕЖНОВА

Художник
ВАЛЕРИЙ КОРШУНОВ

Верстка
СВЕТЛАНА РОДИОНОВА

Корректор
СВЕТЛАНА ХОХЛОВА

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ
«ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ»
101000, Москва, ул. Мясницкая, 20
Тел./факс: (499) 611-15-52

Подписано в печать 09.10.2014. Формат 84×108/32
Гарнитура Minion Pro. Усл. печ. л. 10,1. Уч.-изд. л. 8,65
Печать офсетная. Тираж 1000 экз.
Изд. №1768. Заказ №

Отпечатано в ОАО
«Первая Образцовая типография»
Филиал «Чеховский Печатный Двор»
142300, Московская обл., г. Чехов,
ул. Полиграфистов, д. 1
www.chpd.ru, e-mail: sales@chpd.ru,
тел.: 8 (495) 988-63-76,
тел./факс: 8 (496) 726-54-10