

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|-----------------------------------|-----|
| Сокращения | 7 |
| Предварительное замечание | 11 |
| Введение. Формализм и уроки Данте | 20 |
| 1. ООО и искусство: резюме | 43 |
| 2. Формализм и его недостатки | 87 |
| 3. Театральное, не буквальное | 123 |
| 4. Холст — это сообщение | 200 |
| 5. После высокого модернизма | 258 |
| 6. Дада, сюрреализм и буквализм | 320 |
| 7. Странный формализм | 381 |
| Примечания | 412 |
| Библиография | 422 |

СОКРАЩЕНИЯ

- I Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, Vol. 1
- II Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, Vol. 2
- III Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, Vol. 3
- IV Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, Vol. 4
- AAM T.J. Clark, "Arguments About Modernism"
- AAP Joseph Kosuth, "Art After Philosophy"
- AB Robert Pippin, *After the Beautiful*
- AEA Arthur Danto, *After the End of Art*
- ANA Peter Osborne, *Anywhere or Not at All*
- AO Michael Fried, *Art and Objecthood*
- AOA Robert Jackson, "The Anxiousness of Objects and Artworks"
- AT Michael Fried, *Absorption and Theatricality*
- AW Arthur Danto, *Andy Warhol*
- BBJ Elaine Scarry, *On Beauty and Being Just*
- BND Hal Foster, *Bad New Days*
- CGTA T.J. Clark, "Clement Greenberg's Theory of Art"
- CR Michael Fried, *Courbet's Realism*
- DB Gavin Parkinson, *The Duchamp Book*
- ES Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*

- FI T.J. Clark, *Farewell to an Idea*
- GD Graham Harman, "Greenberg, Duchamp, and the Next Avant-Garde"
- HE Clement Greenberg, *Homemade Esthetics*
- HMW Michael Fried, "How Modernism Works"
- KAD Thierry de Duve, *Kant After Duchamp*
- LW Clement Greenberg, *Late Writings*
- MM Michael Fried, *Manet's Modernism*
- NO Bettina Funcke, "Not Objects so Much as Images"
- OOS Roger Rothman, "Object-Oriented Surrealism"
- OU Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*
- PA Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*
- RR Hal Foster, *The Return of the Real*
- TC Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*
- ДК Лео Стайнберг, *Другие критерии*
- КСС Иммануил Кант, *Критика способности суждения*
- НЭ Жак Рансьер, *Неудовлетворенность эстетикой*
- ПА Розалинд Краусс, *Подлинность авангарда и другие модернистские мифы*
- РЧ Жак Рансьер, *Разделение чувственного. Эстетика и политика*
- ТН Гарольд Розенберг, *Традиция нового*
- ЭЗ Жак Рансьер, *Эмансипированный зритель*

...произведение искусства, на которое мы смотрим во время обеда, не вызывает у нас упоительного восторга, чего мы вправе требовать от него только в зале музея, благодаря своей наготе и отсутствию каких бы то ни было отличительных особенностей явственнее символизирующих те духовные пространства, куда художник уединялся, чтобы творить.

Марсель Пруст.

Под сенью девушек в цвету

(Перевод Н. Любимова)

ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

ХОРОШО известно, что модернизм в изобразительном искусстве свое интеллектуальное основание нашел в «Критике способности суждения» Канта (1790), а в относительно недавнее время — в творчестве двух главнейших американских критиков, Клемента Гринберга и Майкла Фрида. Кантовский подход к искусству часто называют «формалистским», хотя он сам в этом контексте этим термином не пользовался. Однако он говорит о формализме в своей этической теории, и мы увидим, что причины употребления этого термина в этом случае можно связать и с другим. Применение слова «формалист» к Гринбергу и Фриду сталкивается с определенным сопротивлением, по крайней мере в кругах, где к этим авторам относятся с почтением, и было сделано немало попыток освободить Фрида от подобной квалификации. Например, Стивен Мелвилл сетует на то, что «слишком часто и сегодня Гринберга и Фрида объединяют под рубрикой кантовского формализма», тогда как Ричард Моран заявляет, что «формализм представляется неудачным термином для ха-

рактеристики блестящей интерпретации [Фридом] французской живописи»¹. В этой книге, однако, я буду говорить о Гринберге и Фриде как формалистах-кантианцах, хотя я намного больше симпатизирую этим авторам, чем те, кто обычно характеризует их так же; собственно, на самом деле я считаю их классиками, значение которых несколько не ограничивается сферой искусства. Хотя мне хорошо известно, что сам Гринберг относился к термину «формализм» прохладно, а Фрид не любил его еще больше, он отлично подходит им, если понимать его в том смысле, который будет разрабатываться в этой книге. Я применяю его не для того, чтобы навязать кому-то произвольную терминологию, а чтобы привлечь внимание к тому, что живо и что умерло в кантовском подходе к искусству и в философской позиции Канта в целом. Ни одна интеллектуальная фигура не господствовала на протяжении двух с половиной столетий так же, как Кант, и попытки преодолеть его так и не дошли до сути вопроса, несмотря на титанические усилия немецкого идеализма. Соответственно, мы и по сей день остаемся в плену учения Канта, как его сильных сторон, так и слабых.

Начиная с 1960-х гг. престиж формализма в мире искусства был сначала оспорен антиформалистской позицией, получившей за неимением лучшего название постмодернизма, а потом и вовсе померк из-за нее. Это произошло

в силу различных практик, которые попирали принципы модернистского искусства и особенно формалистское кредо, требующее той автономии и целостности произведения искусства, что отражены в приведенном выше эпиграфе из Пруста. В то же время можно сказать, что новое поколение критиков, заверивших собственным авторитетом это расставание с высоким модернизмом, поспешило отказаться от формализма, избавившись и от наиболее важных его идей. В результате искусство и философия в ее континентальной разновидности застряли в дебрях, в философии заданных ложным противостоянием реализму, а в искусстве — архаичной преданностью духу старого доброго дадаизма. Объектно-ориентированная онтология (сокращенно ООО) имеет все возможности спасти сокровища, таящиеся в том, что кажется обломками формализма, поскольку она *должна* это сделать. Будучи философией, отстаивающей автономное существование объектов, независимых от их различных отношений, ООО поддерживает главный формалистский принцип самозамкнутого объекта, прямо отвергая при этом дополнительную посылку формализма, согласно которой два особых *типа* вещей — субъект-человек и нечеловеческий объект — никогда не должны смешиваться друг с другом. Это строгое таксономическое отмежевание людей от всего нечеловеческого составляет ядро кантовской революции в философии, как бы

ни оценивать ее результаты. Задача этой книги — бросить вызов как посткантовской философии, так и постформалистскому искусству, указав на то, что предшествующую доктрину они отвергли безосновательно. ООО остается союзницей формализма и введенного им запрета на *буквализм*, хотя ею он понимается и не в смысле Фрида: такой буквализм я буду также называть «реляционизмом». Под буквализмом я имею в виду учение или неявную зачатую посылку, согласно которой произведение искусства или любой объект можно адекватно парафразировать, описав качества, которые у него есть, что в конечном счете означает описание отношения такого объекта к нам или чему-то еще. В то же время ООО поддерживает *театральность*, несмотря на сильнейшую, хотя и весьма запутанную, антитеатральную позицию Фрида. Говоря иначе, я буду выступать за нереляционный смысл театральности. Я также откажусь от единого плоского холста Гринберга ради модели, в которой каждый элемент произведения искусства порождает свой собственный дискретный фон.

Часто философские книги об искусстве начинаются с тщательного разбора значения таких слов, как «искусство», «эстетика» и «автономия». Иногда этим занимаются с той же скрупулезностью, как в недавней работе Питера Осборна «Где угодно или нигде» (АНА 38–48). Хотя пересказ истории термина сам по себе

не служит оправданием для этимологического пуризма, он определенно может прояснить то, что было потеряно при трансформации значений. Греческое слово *aisthesis* означает, разумеется, восприятие, но в силу определенного исторического процесса «эстетика» стала наименованием философии искусства, тогда как в силу другого исторического процесса различные художники и теоретики XX в. решили отказаться от отождествления искусства с эстетикой. Осборн занимает определенную позицию в этой истории, как и большинство других авторов: «Новая, постконцептуальная художественная онтология, которая была учреждена — за „пределами эстетики“ — стала определять то поле, которое лучше всего описывается выражением „современное искусство“ в его наиболее глубоком концептуальном смысле» (ANA 37). В то же самое время он обвиняет своих оппонентов в «путанице в вопросе автономии» (ANA 37), которую можно прояснить лишь за счет исторического анализа отношений между Кантом и йенским романтизмом. Эта рекомендация не является в философском плане нейтральной, поскольку Осборн, в отличие от данной книги, вдохновляется Гегелем — при посредничестве Адорно. В частности, я отвергаю утверждение Осборна о том, что не Кант, а лишь романтики смогли доказать автономию искусства, и отвергаю я его потому, что осуществленного Кантом обособления ис-

куства от понятийной парафразы, от личной приятности и функциональной полезности (тут можно вспомнить его прохладное отношение к архитектуре) достаточно для того, чтобы защитить искусство от Осборна, заявившего, что «в искусстве самым важным всегда было и остается... по большей части не что иное, как его метафизические, когнитивные и политико-идеологические функции» (АНА 42–43). Очевидный минус подхода Осборна в том, что он топит то, что, собственно, и является отличительным для искусства — и философии — в болоте замысловатых рассуждений о массмедиа и товарной форме. Искусство автономно по тем же причинам, что и все остальное: как бы ни были важны отношения между одним определенным полем или объектом и другим, большинство вещей никак не воздействует друг на друга. Любая попытка объяснить искусство капиталом или поп-культурой взваливает на себя непомерный груз доказательства, поскольку ей требуется обосновать, почему эти внешние факторы должны перевешивать те, что относятся к самому произведению искусства. Недостаточно просто сказать, что «все эти отношения являются *внутренними* для критической структуры произведения искусства» (АНА 46). Таким заявлениям грозит то, что Артур Данто называет «метафизическими зыбучими песками» (ТС 102), о которых мы будем говорить в шестой главе.

Тем не менее, чтобы избежать какой-либо путаницы в нижеследующем изложении, позвольте мне вкратце определить, что я имею в виду под «автономией», «эстетикой» и «искусством». Под *автономией* я имею в виду то, что, хотя все объекты обладают причинно-следственной и композиционной предысторией, а также многочисленными взаимосвязями со своей средой, ни один из этих факторов не тождествен собственно объекту, который мог бы иметь другую предысторию и среду или же обойтись без значительной их части. Под *эстетикой* я имею в виду нечто еще более далекое от исходного греческого корня, а именно исследование удивительно свободных отношений между объектами и их качествами. Пояснения последуют позже. Под *искусством* я имею в виду конструкцию вещей или ситуаций, которые выстроены именно так, чтобы производить красоту, предполагающую явное напряжение между скрытыми реальными объектами и ощутимыми чувственным качествами.

Эта книга несколько месяцев пролежала почти законченной, но я никак не мог дописать последние главы; что-то в общей аргументации казалось неверным, но причины определить было сложно и издатель терпеливо ожидал конца работы. Наконец я смог закончить ее благодаря счастливому случаю, который стал возможен в силу определенной личной предыстории. В конце 1980-х гг. я был студентом в Колле-

дже Сент-Джон в Аннаполисе (Мэриленд), классическом учебном заведении свободных искусств, в котором по пятницам проводились весьма оживленные лекции. На одно из таких мероприятий из Балтимора прибыл Майкл Фрид, чтобы прочесть блестящую лекцию, в которой он рассказал о готовящейся в тот момент к выходу книге «Реализм Курбе» (1990). Хотя я помню, что меня поразило ораторское мастерство Фрида, я тогда не вполне понимал его заслуги и его значение и не мог предугадать, что его работы как критика и историка искусства много лет спустя станут важны для меня как философа. Долгое время сожалея о том, что в юности я не был готов по достоинству оценить все глубины лекции Фрида о Курбе, я постарался внести кандидатуру Фрида в список приглашенных лекторов в Архитектурном институте Южной Калифорнии (SCI-Arc) в Лос-Анджелесе, куда поступил работать в 2016 г. Два годами позже администрация института удовлетворила мое пожелание: в начале февраля 2018 г. Фрид прочитал две лекции и провел энергичный субботний мастер-класс, который был увенчан замечательной воскресной дискуссией о Караваджо в Центре Гетти. Это было редкое удовольствие — наблюдать за работой мастера почти целую неделю. Главное же, прослушав выступление Фрида и задав ему ряд стратегических вопросов, я смог наконец увидеть, как завер-

шить эту книгу. Он не согласится со многими ее положениями или даже с большей их частью, но надеюсь, что он оценит то, что корпус его работ стал отправной точкой для еще одной параллельной линии размышлений, на этот раз в философии. Как показывает недавно вышедший в редакции Мэтью Эббота сборник «Майкл Фрид и философия», я не единственный, кто обязан своими философскими идеями Фриду, и уж точно не последний.

ВВЕДЕНИЕ

ФОРМАЛИЗМ И УРОКИ ДАНТЕ

ЭТО ПЕРВАЯ книга, в которой в свете нескольких предшествующих публикаций, посвященных той же теме¹, подробно рассматривается отношение между искусством и объектно-ориентированной онтологией (далее — ОО). В контексте данной книги «искусство» означает изобразительное искусство, хотя развиваемые здесь принципы можно было бы перенести — *mutatis mutandis* — на любой художественный жанр. Отношение ОО к искусству должно быть особенно интересным читателю потому, что эта новая философия рассматривает искусство не в качестве периферийной области, а в качестве сердцевины самой нашей дисциплины, поскольку, как известно, ОО требует считать «эстетику первой философией»². Но что это значит — как эстетика может служить основой всей философии и почему кто-то должен согласиться с таким, вроде бы довольно чудным, тезисом? Проработка этих вопросов и является целью настоящей книги.

Название «Искусство и объекты» было рекомендовано мне редактором издательства *Polity*, и я не мог отклонить столь убедитель-

ное предложение, сразу указывающее на суть вопроса. Тем не менее такое название может породить два недоразумения. Первое — это вербальное сходство выражения «Искусство и объекты» с названием двух других книг, в которых выбрано другое направление, не то же, что в моей. Первая — это работа Ричарда Воллхейма 1968 г. «Искусство и его объекты», весьма доходчивый образчик аналитической философии, который далее в этой книге прямо не затрагивается. Другое произведение с похожим названием, несомненно, более знакомое читателям этой книги, — провокационная статья 1967 г. «Искусство и объектность», написанная Майклом Фридом. Это совпадение важнее, поскольку, в отличие от Воллхейма, Фрид, безусловно, оказал значительное влияние на мои размышления о произведениях искусства. Но в то же время слово «объект» у нас используется в прямо противоположных смыслах. С точки зрения Фрида, «объект» — это физическое препятствие, которое буквально стоит у нас на пути, на что он, как известно, сетует, разбирая пример минималистской скульптуры. С точки зрения ООО объекты всегда скорее отсутствуют, чем присутствуют. На реальные объекты в ООО, в отличие от того, что мы называем «чувственными объектами», можно указывать лишь косвенно, они никогда не принимают буквальную форму, и им даже не обязательно быть физическими объектами.

Это подводит нас ко второму и более общему недоразумению, которое может создать название этой книги. Положительная оценка «объектов» в контексте искусства часто, считается, означает превознесение прочных и устойчивых предметов (таких как скульптуры, статуи, изделия из стекла, станковые картины), которые противопоставляются более свободным по своей форме медиумам искусства (то есть перформансам, хеппенингам, временным инсталляциям и концептуальным работам). Но в ООО «объект» не понимается исключительно в смысле прочных материальных вещей. С точки зрения объектно-ориентированного мыслителя, все что угодно — включая события и перформансы — может считаться объектом, если оно удовлетворяет двум простым критериям, а именно оно не должно сводиться к (а) внутренним компонентам и (b) внешним эффектам. Два таких типа редукции известны в ООО как «подрыв» и «надрыв», тогда как их комбинация, которая как раз и осуществляется чаще всего, получила название «двойного срыва»³. ООО полагает, что почти все человеческое мышление включает ту или иную форму двойного срыва, и она пытается ему противодействовать, обращая внимание на объект как таковой, не зависящий от его внутренних отношений и внешних эффектов. Это, несомненно, сложная задача, поскольку подрыв и надрыв — две наши базовые формы знания. Если у нас спрашива-

ют, что представляет собой та или иная вещь, мы можем ответить, сказав, из чего она сделана (подрыв), что она делает (надрыв) или и то и другое (двойной срыв). Учитывая, что это единственные существующие формы знания, они являются ценными инструментами человеческого выживания, и мы не должны разоблачать три эти формы «срыва» или делать вид, что можем без них обойтись. Однако я надеюсь на то, что читатель сможет признать параллельное существование определенной формы познания без знания, которая ставит на первое место объекты, но не сводит их к чему-то другому, используя тот или иной способ срыва.

Одним из видов такого познания является искусство; другим — философия, понимаемая в сократическом смысле *philosophia*, а не в современном смысле философии как *неудавшейся* математики или естествознания. Как я писал в «Третьем столе», искусство не имеет никакого отношения к «двум столам», о которых говорил английский физик сэр Артур Стэнли Эддингтон: один из них — это физический стол, состоящий из частиц и пустоты (подрыв), а другой — практический стол с определенными чувственными качествами и способностью передвигаться туда, куда мы захотим его поставить (надрыв)⁴. Ровно по той же причине не может сослужить нам хорошую службу и известное различие, введенное Уилфридом Селларсом, между «научной картиной» (подрыв) и «яв-

ной картиной» (надрыв)⁵. На самом деле миссия искусства и философии — указать на «третий стол», который находится между двумя крайними точками познания, определенными Эддингтоном и Селларсом. Конечно, читатели, знакомые с Фридом, поймут, что искусство в смысле ООО предполагает прямую противоположность *буквализму*, которую он связывает с объектностью, хотя это просто разница в терминологии, которая не противоречит основным принципам Фрида.

Хорошо известно, что программа ООО ставит на первое место объекты, рассматриваемые отдельно от своих отношений, что расходится с современной реляционной модой в философии, искусстве, да и почти во всем остальном. Под «реляционизмом» я имею в виду представление о том, что произведение искусства (или какой-либо иной объект) внутренне определяется теми или иными отношениями с его контекстом. В философии они называются «внутренними отношениями», и ООО поддерживает противоположную традицию, в которой отношения считаются внешними для своих терминов: так, во всех случаях, не считая исключений, яблоко остается тем же яблоком независимо от контекста, в котором оно находится. Конечно, рассмотрение объекта отдельно от его отношений вполне очевидным образом напоминает хорошо известный по искусству и литературной критике «форма-

Конец ознакомительного фрагмента.
Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru