

## ***В.В. ПРОЗЕРСКИЙ***

*Доктор философских наук, профессор  
Санкт-Петербургский государственный университет*

### **СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ИСКУССТВ В НЕКЛАССИЧЕСКОЙ ЭСЕТИКЕ**

В статье рассматривается метод сравнительного анализа искусств в современной неклассической эстетике и показана возможность исправления ошибочного смешения текста произведения с самим произведением, а также способа бытия произведения искусства со способом пребывания.

**Ключевые слова:** эстетика, произведение искусства, перформативные искусства, перфактные искусства, преформативные искусства, эстетический объект, игра, интерактивность.

## ***V.V. PROZERSKI***

*Doctor of Philosophy, Professor  
Saint-Petersburg State University*

### **THE COMPARATIVE ANALYSIS OF ARTS IN NONCLASSICAL AESTHETICS**

In the article the method of comparative analysis of arts in modern nonclassical aesthetics is investigated and recommendations are given for correcting the erroneous confusion of the text of the work of art with the work itself and the mode of being of the work of art with the mode of stay.

**Keywords:** aesthetics, work of art, performative arts, perfactic arts, preformative arts, aesthetic object, game, play, interactivity.

Важнейшей чертой неклассической эстетики является использование аналитических процедур для поиска эстетического строя в тех или иных символических структурах с обозначением их общих и особенных черт. Или проще – сравнительный анализ разных типов художественной деятельности как видов искусств.

Обратимся к философии Нельсона Гудмена (1906 – 1998), известного логика, аналитика языка, работы которого по анализу языка искусства стали образцовыми для неклассической эстетики [8],[9]. Гудмен считает не корректным вопрос: «что такое искусство», так как он неразрешим, и заме-

няет его на: «когда искусство»? Ответ таков: одно и то же символическое образование в зависимости от контекста может иметь качества, приписываемые искусству, хотя в другом контексте оно их иметь не будет. Исследуя символические структуры, получившие *в контексте языка эстетики статус искусства*, Гудмен разделяет их на две группы: на искусства, имеющие нотацию, и, не имеющие нотации. Первую группу он называет *аллографическими искусствами*. Вторую – *аутографическими*.

*Аллографические искусства* – такие эстетические символические системы, которые способны получить запись с помощью знаков, а также исполнение этой записи. Иначе говоря, – это искусства, где четко различается: запись замысла творца произведения условными знаками – буквами в литературе, нотами в музыке, и исполнение этой записи артистами-исполнителями. Медиумом литературы и музыки является звук, акустическая среда, не имеющая естественной связи с условными знаками записи в нотации. Поэтому эти искусства получили имя аллографических. Музыкальное произведение определяется как класс бесконечного количества исполнений одной партитуры, точно отвечающих символам нотации – нотам. Нечто подобное можно сказать и о словесном искусстве, в нем тоже есть знаковый текст (аналог нотации в музыке) и его исполнение.

Искусства второго типа – графика, живопись, скульптура, согласно Гудмену, не имеют ни текста, ни его исполнения. В этих искусствах каждое произведение представляет собой *не класс исполнений текста, а единственный уникальный экземпляр, облеченный в пространственную форму*. Отсюда следует вывод, что они не имеют знаковой схемы, подобной нотации, так как с самого начала работа творцов аутографических искусств осуществляется сразу в материале, а не в знаках.

Таким образом, Гудмен доводит до ясности положение о том, что текст, как знаковая схема произведения, – это еще *не произведение искусства, а только его возможность*. Реальное произведение должно иметь свою телесность – медиум, с которым оно слито неразрывно, в то время, как в знаковом тексте связь означающих и означаемых условна. Поэтому книги и ноты могут многократно тиражироваться, печататься на любом материале, что не отражается на уникальности записанных в них шедевров музыкального и словесного искусства. В живописи и скульптуре, напротив, любая репродукция оригинала нарушает аутентичность произведения.

Следует найти более тонкое различие музыки и словесного искусства. Хотя триада онтологического статуса искусства – 1. замысел, воплощенный в тексте, 2. исполнение текста и 3. запись исполнения – присутствует во всех искусствах, но каждое из них имеет свою специфику, зависящую от того, какой элемент этой триады *презентируется* арт-реципиенту, а ка-

кие остаются скрытыми от него. Словесные тексты презентуются всей читательской публике, тогда как читать ноты (тексты музыки) могут только люди, музыкально образованные. (То же самое можно сказать о режиссерских текстах – семиотических записях драматических и музыкальных спектаклей – они не для публики, непрофессионал ничего в них не поймет). Сказанным, конечно, не исчерпывается различие словесного и музыкального искусства. Оно связано также с разными значениями слова «читать». Читать словесный текст и читать ноты – это не одно и то же. Поэзия тяготеет к музыке, но все-таки одним звуком без понимания значения слов выразить полный смысл художественного высказывания нельзя. Чтение литературного текста подразумевает осмысливание значений слов в их сложных отношениях со звучанием (проблему связи звучаний со значениями слов изучает фоносемантика). Иное дело «чтение» музыкального текста. Чтение нот музыкантом, даже без проигрывания на инструменте, – уже виртуальное исполнение, «внутреннее озвучивание». Если фигура исполнителя в музыке представляется неотъемлемой от нее, так как дать жизнь нотному тексту может только владеющей техникой исполнения (профессионал или любитель), то фигура исполнителя словесных текстов завуалирована. И все-таки она есть. На первый взгляд кажется, речь идет о чтеце – исполнителе. Но это не совсем так. Чтец – это уже актер, артист, его место – на сцене, эстраде, он выступает от имени определенного жанра перформативного драматического искусства. А в *границах словесного искусства* исполнителем текстов является *читатель, осмысливающий текст «в уме» или озвучивающий его для себя.*

Активная роль читателя по отношению к тексту была показана «рецептивной эстетикой» и У.Эко Последний разработал модель так называемого «образцового читателя» как идеального образа читателя, ориентированного на раскрытие интенций и смыслов текста, вложенных в него автором [7; С. 232-233]. Но ни рецептивная эстетика, ни У.Эко не сказали о том, что читатель не только осмысливает, не только интерпретирует текст, но и *исполняет его* и тем самым *создает* произведение словесного искусства, так как переводит знаки-литеры текста в полноценную словесную форму – подлинный медиум вербального искусства. Таким образом, презентированная арт-реципиенту в виде текстов, требующих исполнения, художественная литература как вид искусства более всего соответствует имени *преформистского* (или преформативного) искусства. (Преформизм, в переводе с латинского – предобразование – учение о наличии структуры, предопределяющей развитие зародыша, а в дальнейшем и взрослой особи). В таком случае, преформистское (преформативное) искусство надо понимать как еще не совсем сформировавшееся (требующее исполнения), но содержа-

щее в себе программу своего перехода из бесплотного знакового текста в полноценное телесно-медийное состояние эстетического режима.

Теперь обратимся к третьей группе искусств, именуемых Гудменом аутографическими. Эти искусства – графика, живопись, скульптура, отчасти прикладное искусство и архитектура сохранили принцип ручной работы, поэтому правильнее было бы называть их – *мануальные искусства*. Соответственно, их научное обозначение – «перфактные» (от латинского *factum* – сделанный) искусства.

Возникает вопрос: что общего у перфактных искусств с теми двумя группами искусств, о которых шла речь выше – преформативными и перформативными, где движущей силой создания произведения был *живой исполнитель*. Иначе говоря, требуется показать общий *эстетический строй* этих столь разнородных по материалу и по способам пребывания видов художественной деятельности.

Но как найти точку, от которой можно было бы приступать строить дискурс? Я думаю, здесь нам поможет принцип различения Ж.Деррида. В методе деконструкции Ж.Деррида осуществляется переход от повторения (*réitération*) к игре различий (*jeu de différence*) и «различанию»-«откладыванию» (*différance*)[2],[3]. Игра различий, не может стать чем-то определенным, но является первоусловием всех остальных процессов, в частности, *условием возможности конкретных актов различения, создающих артикулированность в языке и в дискурсе*. Этот принцип различения Деррида называет архе-письмом. Если мы хотим им воспользоваться, то должны помнить, что Деррида работает с языком, а мы имеем дело, как следует из вышесказанного, не со знаковой коммуникацией, а телесностью артпроцессов и формативных артефактов. Значит, здесь первичным должно быть не архе-письмо, а нечто телесное, которое различает само себя и, не выходя за рамки этого различения, существует в состоянии непрерывных смены обликов и состояний. Что же это такое? В качестве такого первичного начала должна быть взята некая самораличающаяся телесность художественного медиума. Таковой является *эстетический объект* (далее – ЭО) как эйдос художественного произведения, его первофеномен (*Urphänomen*). ЭО – центральное звено категориального аппарата феноменологической эстетики. Феноменологический анализ ЭО, проведенный Н.Гартманом, обнаружил парадоксальность ЭО: он представляет собой *отношение проявления* ирреального через реальное, *неразрывность* этих двух планов при *сохранении автономности* каждого из них [1]. Но в базовом варианте феноменологической эстетики еще удерживаются пережитки классической эстетики, что выражается в придании ЭО некоторой предметной формы. Неклассическая эстетика от нее категорически отказывается: реальность, которая сама себя различает и обозначает, есть пара-

докс (экивок, увертка, двусмысленность, которую не схватишь, чтобы подвергнуть анализу). Остается только феноменологическое описание моментов манифестации его обликов в терминах *телесности, архизнака и игры*.

В современной психологии телесность рассматривается как некое «тонкое тело», находящееся между физическим телом и душой. Оно подобно мембране и обладает пропускной способностью в обе стороны, связывает и разъединяет материальное и идеальное, вещественное и духовное, вибрирует под давление их энергий. Эти вибрации передаются вовне, и мы можем увидеть «тонкое тело» в жестах и движениях человека [4].

Вместе с тем телесность вовлечена в коммуникативный процесс со зрителем, но не передачей информации, а активизацией тонкого тела артиципиента, резонирующего в ритме вибраций тонкого тела ЭО. В.Кандинский обращал внимание на то, что в картине важно не изображение и не цвет как таковой, а вызываемые внутренним эйдосом вибрации[5]. Телесность картины – не что иное, как игра вибраций. Обыкновенные знаки ее передать не могут, но в эстетической коммуникации в действие вовлекается не совсем обычный знак – *авторефлексивный знак* (протоznak, метаznak). Про него можно сказать, что он подобен джокеру в карточной колоде, не имеющего своей масти. Он пребывает в состоянии непрерывного означивания, то есть в погоне за означаемым, но пытаясь схватить означаемое, все время промахивается и вместо означаемого указывает на другое означающее. Захватывая живое тело артиста-исполнителя, авторефлексивный знак превращает его в череду означающих, и оно становится *другим по отношению к самому себе*. Так на сцене мы видим актера как бы в раздвоенном теле: его тело становится означающим тела Гамлета, а это означающее самое себя тело Гамлета и есть эстетический объект. Точно так же тело танцовщика на сцене превращается в тончайший инструмент, с помощью которого артист создает, например, эстетическое тело Щелкунчика. Таким образом, ЭО как авторефлексивный знак – условие всех различий, так как он сам все время двойится, различается внутри самого себя, играет. Отсюда проистекает его магия, фaszинация. Он не редуцируется ни к какому окончательному значению. Поэтому о структуре художественного произведения можно сказать словами синергетики, что это неравновесная структура, таящая в себе хаос, способный в любой момент сменить ее состояние.

В таком случае возникает вопрос: существуют какие-то силы, которые удерживают художественную структуру в состоянии устойчивости? Несомненно, существуют. Когда мы говорим об игровой природе эстетического объекта, распространяющего волны вибраций на все компоненты произведения и дальше, мы не должны забывать, что есть два рода игры, которые в русском и немецком языках в отличие от английского терминологически

не различаются. Поэтому придется воспользоваться английскими терминами «гейм» и «плей». «Гейм» обычно переводится как игра по правилам, но точнее было бы сказать, что это правила, ограничивающие игру, но еще не сама игра. Сама игра – это «плей», действия с непредсказуемым результатом, в которые вмешиваются непредвиденные случайности, способные в корне изменить весь ход игры. Вот почему игра считается такой деятельностью, смысл которой лежит в ней самой. Если смысл и цель внеположены самой деятельности, то это уже не игра.

Итак, «гейм» размечает поле игры, сообщает участникам правила, и дальше начинается незапрограммированное действие внутри этих правил. Очень характерно, что исполнительские перформативные искусства в повседневности именуется игрой. Привычно слышать такие реплики: «сегодня артист NN играл превосходно» или «мы слушали виртуозную игру музыканта ZZ»; в словаре Даля есть выражение «играть песни». Текст (нотация) в этих искусствах выступает в роли «гейм», правил, которые нельзя нарушить. Но никто не сможет сказать, как сегодня будет сыгран спектакль – удачно или нет, какие могут случиться неожиданности, будет провал или овация...

Поэтому неклассическая эстетика удерживается от создания систем искусств, так как каждое искусство, как игра, непредсказуемо в своем поведении, в своей способности трансформироваться, рождать новые структуры, образовывать самые неожиданные сочетания из элементов разных искусств с привлечением современной видеотехники. Мы можем говорить только о видах «правил», по которым играют в современных эстетических играх:

1. Перформативные игры – в них есть и правила, и сама игра, и даже электронная запись сыгранных игр. Здесь сравнительно с другими искусствами наибольшая *активность исполнителя* и *наименьшая интерактивность арт-реципиента*. Артист властелин не только сцены, но и зрительного зала. В коммуникацию с залом включается суггестия, аффективное заражение, доведение зрителя (слушателя) до гипнотического состояния, что создает пассивность воли и отдает его в руки ведущего действие. В лучшем случае арт-реципиенту доступно только имажинативное сотворчество-соучастие в стремительно развивающейся и вовлекающей в себя игре

2. Игры искусства слова – преформативные прелюдии. В них есть правила (они записаны в виде тексте), а игра еще не началась. Она начнется, когда текст будет приведен в движение и наполнен телесным медиумом слов. По своей природе это *интерактивные искусства*. Они требуют вмешательства в сам процесс создания произведения. Эту миссию должен осуществить читатель – аниматор-исполнитель, интерпретатор.

3. Перфактные искусства, в которых игра уже закончена, осталась только запись сыгранной игры, восстанавливать которую выпадает на долю арт-реципиента – зрителя. Он должен восстановить *событие произведения* по сле-

дам-линиям, оставленным на бумаге жестами руки мастера рисунка, вооруженной графическими инструментами; по следам игры кистей живописца на холсте; по бороздам, проведенным резцом скульптора на камне или дереве. В этих ситуациях арт-реципиент действует подобно тому, как археолог по раскопкам древнего города воссоздает событие его жизни, а криминалист воссоздает по вещественным следам событие преступления.

Отсюда следует, что перфактные искусства, равно как и искусства «предыгры» (преформистские), – *интерактивные*. В той же мере их можно определить как «*ретроактивные*», так как здесь предлагается совершить путь в обратном направлении – от представленного зрителю готового произведения к его началу – фиксации замысла в подготовительных материалах (текстах). Затем от текстов – вновь к произведению по путям, проложенным художником. И каждый раз при встрече с картиной (новом сеансе), зритель, выступающий как «ретроисполнитель», сначала осуществляет «деконструкцию» картины, а затем заново проходит путь ее создания – от текста к произведению. Он не только вступает в резонанс с исходящими от картины вибрациями, но и постигает, каким образом свершалось ее исполнение – как формировалась композиция, почему она приняла такую, а не иную конфигурацию; как складывалась колористическая гамма; следует за движением линий, настраивается на пульсацию их ритма и проникается его энергией; зрительно осязает пластическую моделировку объемов. Но в каждом следующем сеансе все визуальные образы выглядят претерпевшими метаморфозы.

В заключение хотелось бы еще раз остановиться на том, что объединяет столь непохожие между собой формы деятельности (и их творения), как словесные тексты, звуки музыки, вихри танца, кипение страстей на театральной сцене с тихими, немymi, внешне неподвижными артефактами, получившими за свое скромное молчаливое присутствие название «пространственные искусства»: графика, живопись, скульптура, инсталляции, архитектура?

Что можно сказать об общем принципе, объединяющем все искусства? Любой процесс или артефакт, в котором просвечивается эстетический объект определенной интенсивности, может быть включен в «эстетический режим», по формулировке Ж.Рансьера [6; С.11], и признан эстетическим сообществом в качестве произведения искусства. Эстетический объект невозможно адекватно описать, тем более найти закономерности его функционирования и структуры, так как он обладает непостоянством, выражающимся в непрерывном убегании, ускользании, игре. Искусство как исполнение-игра непредсказуемо; в коммуникации – оно, скорее, диссенсус, по Ж.Рансьеру, чем консенсус, соединение несоединимого, более оксюморон, чем паратаксис. Игра тонкого тела эстетического объекта подобна игре ребенка в кости, согласно Гераклиту, и мировому огню. Она мерцающая и обманчивая как огонь. Не случайно, Н. Заболоцкий нашел такое сравнение: красота – «огонь, мерцающий в сосуде».

Невидимый огонь творчества живет за счет того, что пожирает свой материал, которым является телесный медиум произведения искусства. А потому *время бытия* произведения искусства ограничено: танец завершается, когда тело танцовщика истончилось до такой степени, что больше не остается материи для поддержания огня; так и концерт заканчивается, потому что иссякает энергия телесности исполнителя; по мере ослабления вибраций тонкого тела подходит к концу и сеанс просмотра картины.

Прожив время своего *бытия-исполнения*, произведение обретает состояние бесконечного *пребывания* в застывших формах – в знаковых текстах и постфактных записях. Поэтому надо четко различать такие концепты, как: *текст произведения* – семиотическая запись потенциального исполнения; *бытие* – реальное свершение художественного действия благодаря живому исполнителю или «ретроисполнителю»; *фиксация исполнения в виде записи* – ручная запись, репродуцирование или видеозапись, пребывание в состоянии «эстетического анабиоза». Неразличение этих понятий, их постоянное смешение, остается непреодоленным недостатком современной эстетики.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Гартман Н. Эстетика. Издательство: К.: Ника-центр. – 2004. – 640с.
2. Деррида Ж. Письмо и различие. СПб.: Академический проект. – 2000. – 430 с.
3. Деррида, О грамматологии. М.: Ad Marginem, - 2000. – 512 с
4. Зинченко В., Леви Т. Психология телесности между душой и телом. М.: Когито-центр. - 2006. - 736с.
5. Кандинский В. О духовном в искусстве. – М., – 1992
6. Рансьер Ж. Разделяя чувственное. – СПб.: Издательство Европейского университета. – 2007. -266с.
7. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. - СПб., Издательство Симпозиум 2002. – 288с.
8. Nelson Goodman. Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols, 2nd edition, Indianapolis: Hackett Publishing Company. – 1976
9. Nelson Goodman. Ways of Worldmaking, Indianapolis: Hackett Publishing Company. – 1978

#### TRANSLIT

1. Gartman N. Estetika. Izdatel'stvo: K.: Nika-centr. – 2004. – 640s.
2. Derrida J. Pis'mo i razlichie. SPb.: Akademicheskij projekt. – 2000. – 430 s.
3. Derrida, O grammatologii. M.: Ad Marginem, – 2000. – 512 s
4. Zinchenko V., Levi T. Psihologija telesnosti mezhdou i telom. M.: Kogito-centr. – 2006. – 736s.
5. Kandinskij V. O duhovnom v iskusstve.– M., – 1992
6. Rans'er Zh. Razdeljaja chuvstvennoe. – SPb.: Izdatel'stvo Evropejskogo universiteta. – 2007. – 266s.
7. Eko U. Shest' progulok v literaturnyh lesah. - SPb., Izdatel'stvo Simpozium 2002. – 288s
8. Nelson Goodman. Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols, 2nd edition, Indianapolis: Hackett Publishing Company. – 1976
9. Nelson Goodman. Ways of Worldmaking, Indianapolis: Hackett Publishing Company. – 1978