

УДК 7.067

DOI: 10.17223/22220836/38/10

И.Н. Нехаева

ТЕРРИТОРИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА: АРТ-КРИТИКА VERSUS АРТ-ПРАКТИКА

В статье раскрывается связь теоретического и практического, манифестирующая характерный для современного искусства принцип событийности. Автором статьи отстаивается мысль о том, что, несмотря на вынесение суждения теоретиком, природа самого суждения является исключительно практической. В качестве аргументов используются основные положения философии Дэвида Юма, демонстрирующие относительность и иллюзорность границ, к тому же возникающих исключительно по нашей собственной инициативе, между тем, что нами обычно разделяется и именуется в качестве «теории» и «практики».

Ключевые слова: современное искусство, суждение, теоретическое, практическое, социальное.

В относительно небольшой работе Джеймса Элкинса «Почему нельзя научить искусству?» [1] наблюдается попытка совместить (хотя и в негативном ключе, коль скоро название содержит не только вопрос, но и имплицитное отрицание) то, что мы обычно разделяем, называя «теорией» и «практикой»; ведь понятие «искусство» привычно ассоциируется у нас с практической деятельностью, а желание «научить» мгновенно обращает нас к теории. Однако весь этот мир привычных ассоциаций резко меняется, как только в фокус нашего внимания попадает то, что именуется таинственным словосочетанием – «современное искусство». Таинственность заложена уже в самом названии, так как понятие «современное искусство», безусловно, содержит вызов, провокацию – ведь, нам предлагается говорить и писать не столько *о* времени, сколько *во* времени, т.е. здесь и сейчас. Таким образом, нам предоставляется возможность самим создавать свое время, и все, что требуется, это *точно* передавать нюансы его протекания.

Мой основной тезис следующий: мы живем в такое время, когда невозможно по желанию заниматься искусством, а потом, немного устав, решить заняться чем-то другим, например, приготовить еду, или встретиться с друзьями, пойти в магазин или в музей и т.д. *Мы тотально окружены искусством и находимся в нем непрерывно.*

Каждый согласится, что хотя бы однажды был свидетелем разговора двух людей, одного из которых он причислил бы к так называемому практику, а другого – к теоретику. Встречая практика, вы уже не удивляетесь его бурной реакции по поводу ненужности, тщетности усилий, которые вкладываются теоретиком, поскольку любого рода теоретизирование, как ему кажется, не приносит какой-либо существенной пользы, по крайней мере не тем, кто занимается настоящим творчеством. Ведь стоит только завершить учебу в университете, как все эти знания превращаются в ничто, буквально становятся призраками – настолько они, с точки зрения практика, не нужны и неприменимы не только в повседневной жизни, но в том числе и в профес-

сии, особенно если это творческая профессия, например, музыкант, художник или архитектор. Я попытаюсь опровергнуть это, проясняя условия, при которых вовлеченность практика в поток отрицаемой им теоретизации (конечно, если под «теоретизацией» понимать не одни только пустые разглагольствования, а соответствующим образом обоснованную аргументацию), напротив, позволит ему прийти к совершенно противоположному выводу.

Возьмем за отправную точку весьма спорное на первый взгляд положение о том, что рассуждения об искусстве, дискуссии о нем или научные исследования непосредственно и создают само это искусство. Что это значит?

Любое высказывание об искусстве есть *суждение* [2. С. 19], и неважно, анализируете вы чье-то исполнение на музыкальном инструменте или свое собственное, указываете на что-то, произнося пару противоположных высказываний, к примеру, «это является искусством», а вот «это не является искусством», либо размышляете над достаточными и необходимыми условиями того, что вы могли бы назвать «хорошим исполнением музыки Баха» или «посредственным исполнением музыки Рахманинова» – во всех этих случаях вы судите, т.е. высказываете мнение, которое как таковое является единичным, чувственным и эстетическим. На основании этого любое суждение об искусстве действительно не вполне научно, поскольку не может быть демонстративно доказано или обосновано надлежащим образом, т.е. однозначно и непротиворечиво, так как в любой момент вы можете прекратить спорить с кем-либо, заявляя – «это мое мнение». Такое суждение скорее принадлежит художественному критику, нежели математику или физику, поэтому, вслед за Тьерри де Дювом, мы вынуждены согласиться с тем, что «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» [3. С. 51]. В результате наши суждения, казалось бы участвуя в том, что мы обычно именуем теоретической деятельностью, тем не менее по своей природе не столь устойчивы, косны и отстранены от практики, как это только предстает на первый взгляд. Ведь не случайно, по мнению Тьерри де Дюва, мы не можем основываться на собственных суждениях, поскольку вместе с впечатлениями, получаемыми от жизни, постоянному изменению подлежат и наши суждения.

Допустим, что это не убеждает нашего практика и он продолжает все отрицать. Только в этот раз в ответ на все наши рассуждения он намерен просто взять да и сыграть на своем музыкальном инструменте! – и этого, по его мнению, будет вполне достаточно, чтобы опровергнуть сказанное нами. Мы же, в свою очередь, надеемся, что этого не потребуются, поскольку намерены, наконец, примирить обе конфликтующие стороны, утверждая следующее: нет никакого различия между «играющим» (практиком) и «говорящим» (теоретиком), а есть только наша *привычка* разделять теорию и практику в зависимости от необходимого нам «здесь и сейчас» способа анализа того или иного действия. Иными словами, мы их различаем только потому, что сами желаем этого. Чтобы лучше понять эту мысль, обратимся к философии Дэвида Юма.

Свое главное произведение «Трактат о человеческой природе» Юм начинает со следующих слов: «Все перцепции [восприятия] человеческого ума сводятся к двум отличным друг от друга родам, которые я буду называть

впечатлениями (impressions) и *идеями*. Различие между последними состоит в той степени силы и живости, с которой они входят в наш ум и прокладывают свой путь в наше мышление или сознание. Те восприятия, которые входят [в сознание] с наибольшей силой и неудержимостью, мы назовем *впечатлениями*, причем я буду подразумевать под этим именем все наши ощущения, аффекты и эмоции при первом их появлении в душе. Под *идеями* же я буду подразумевать слабые образы этих впечатлений в мышлении и рассуждении: таковы, например, все восприятия, возбуждаемые настоящим трактатом, за исключением тех, которые имеют своим источником зрение и осязание, и за исключением того непосредственного удовольствия и неудовольствия, которое может вызвать этот трактат» [4. С. 62]. Интерес вызывает тот факт, что на протяжении всего трактата Юм настойчиво склоняет нас придерживаться следующей мысли: «наши идеи суть образы наших впечатлений» [Там же. С. 67] – «все наши простые идеи при первом своем появлении происходят от простых впечатлений, которые им соответствуют и которые они в точности представляют (represent)» [Там же. С. 65].

Но что, если у нас есть отдельно практик, владеющий впечатлениями, и отдельно теоретик, в ведении которого находятся идеи? Тогда практик-музыкант прежде всего сосредоточен на получении впечатлений, к примеру, от телесного контакта с инструментом или от непосредственно извлекаемого из него звука посредством слухового контакта, что вполне удовлетворяет его, и он решает не идти дальше, дабы достичь уровня идей. Теоретику же, напротив, этого не достаточно, и он задается вопросом поиска чего-то большего – например, осмысленности сыгранного им музыкального произведения, что реально выходит за пределы его собственного опыта. И здесь возникает целый ряд вопросов: если практик уже все сделал, то что остается теоретику? зачем вообще с этим нужно что-то делать, ведь произведение исполнено, и этого вполне достаточно?

Конечно, мы должны согласиться, что без практика ну просто никуда! И в этом нет никакой иронии. Однако если бы люди создавали произведения искусства, а далее «отпускали» бы их на все четыре стороны, то человечество просто-напросто было бы лишено общества, ибо создаваемые музыкантами, художниками, скульпторами, дизайнерами, архитекторами и другими людьми объекты, которые вместе с этими людьми в конечном счете и «населяют» это общество, буквально повисали бы в воздухе как неприкаянные: нам бы оставалось только наблюдать за тем, как они, подобно атомам, разлетаются в разные стороны, правда, иногда случайно сталкиваясь друг с другом, но по-прежнему не создавая между собой никаких связей и отношений. Не правда ли, для нас это был бы весьма странный мир? К счастью, люди так не мыслят, и поэтому наш мир совсем иной, где вместе с практиком есть еще и теоретик – и даже не так: практик и теоретик – это один и тот же человек. Но кто-то может возмутиться и спросить – какое в конце концов отношение все это имеет к обществу?

Дело в том, что общество включает в себя различного рода *связи*, которые, как это было принято считать, призван исследовать специально обученный для этого человек – социолог. Однако, согласно Бруно Латуру, такие связи *не существуют изначально и не представляют собой «некое устойчивое состояние, комплекс связей, который потом может быть использован для описания какого-то другого феномена»* [5. С. 11]. А поскольку обратное это-

му ведет к ложным выводам, в частности, убеждающим нас верить либо в существование некоей скрытой, таинственной «социальной реальности», действующей по собственным законам, либо в наличие особой универсальной силы «социального» как своего рода клея, соединяющего остаточные аспекты всевозможных отделов и отраслей науки, то мы вынуждены согласиться с мыслью Латура, что социологию следует определять «не как „науку о социальном“, а как *прослеживание связей*. В таком понимании прилагательное „социальное“ обозначает не вещь среди других вещей..., а *тип связи* между вещами, которые сами по себе не являются социальными» [Там же. С. 17]. Применительно же к нашему случаю наиболее подходящим является уточненный Латуром вариант понимания данного «типа связи» как *следа*, оставленного «(при испытаниях), когда возникает *новая ассоциация* между элементами, не являющимися никоим образом „социальными“» [Там же. С. 20–21], поскольку след не есть запрос на объяснение и тем самым установление связи (или ее вскрытие, что свидетельствовало бы о ее данности), а есть готовность «на *возобновление* работы по соединению и собиранию...» [Там же. С. 21], *пересборка* или действие непосредственно здесь и сейчас возникающего следа.

Таким образом, если общество и существует, то в виде «здесь и сейчас» образующихся связей / следов и отношений самых разных типов – вот почему мы не можем остановиться на полпути, удовлетворяясь только лишь наличием впечатлений. Ведь никакого «наличия» вовсе не существует, ибо этот процесс непрерывен и поддерживается самой природой: согласно Юму, мы получаем впечатления, с которых «ум снимает копию, которая остается и по прекращении впечатлений и которую мы называем идеей» [4. С. 68]. Идеи же, в свою очередь, могут делиться на те, которые еще какое-то время сохраняют достаточную силу и живость, чтобы задержаться где-то в переходе между впечатлениями и идеями, либо на те, которые, «остывая», становятся «совершенными идеями», и тогда «способность, при помощи которой мы повторяем свои впечатления первым способом, называется *памятью*, другая же – *воображением*» [Там же. С. 69]. Посредством воображения, по мнению Юма, простые идеи могут разделяться и соединяться в самые различные формы, однако если бы этот процесс не регулировался общим принципом, а именно *принципом ассоциации*, посредством которого «одна идея естественно вызывает другую», то «одни и те же простые идеи не могли бы регулярно соединяться в сложные (как это обычно бывает)» [Там же. С. 70]. При этом Юм предупреждает, что этот принцип мы должны рассматривать «только как мягко действующую (*gentle*) силу, которая обычно преобладает» [Там же], и (что далее нам особенно важно) эта сила, по его мнению, является причиной соответствия друг другу самых разных языков, ибо природа подсказывает каждому из них те простые идеи, которые прежде всего следует объединять в сложные. Важно и то, что сами идеи, следуя за впечатлениями, могут тем не менее следовать и в противоположном направлении, а именно, став совершенными (в терминах Юма), приближаться к ним по силе и живости, рождая при этом *впечатления ощущения* (исследование которых, по мнению Юма, является делом анатомов и естественников) и *впечатления рефлексии* (аффекты, эмоции, желания) [Там же. С. 68]. Эти впечатления в дальнейшем также становятся идеями, и этот процесс может продолжаться.

Таким образом, вглядываясь в нашу проблему с позиции Юма и представляя в качестве принципиальной разность действий практика и теоретика искусства, мы понимаем, наконец, что на деле такая разница оказывается весьма иллюзорной. С самого начала нам было ясно, что практик настроен категорически против теории, он возмущен, так как считает, что теоретическая деятельность ведет к *прерыванию непосредственности его самовыражения*, вынуждая тем самым производить действие, по мнению практика, совершенно отличное тому, что так ему знакомо и близко, – речь идет непосредственно о практической деятельности, собственно, об исполнительстве. Однако если наш практик обратит внимание на скрупулезность и детальность, с какой любое хорошее исполнение *осмыслено* в каждом минимальном отрезке, в каждом атоме действия, то он, в конце концов, согласится, что это результат не просто душевной открытости и непосредственной явленности чувств исполнителя! Все потому, что во время исполнения наш мозг находится не просто в постоянном и непрерывном, а в *тотальном* состоянии вынесения суждения по поводу нашей же собственной игры. Ведь звучание инструмента заставляет слушать себя и оценивать извлекаемые звуковые соединения, сообразуя свой конкретный «здесь и сейчас» опыт исполнения с теми идеями, которые диктуются всем нашим существом, начиная от впечатлений, получаемых непосредственно от *состояния нашего тела* в данный конкретный момент, вплоть до имеющейся в нашей голове *идеи* исполнения этого произведения. Следовательно, мы почти неосознанно вплетаем свои суждения в сам процесс исполнения / изречения музыкального материала.

Я утверждаю, что *именно суждение об искусстве, точность и ясность его формулировки как события является необходимым условием не только понимания искусства, но и его производства, делания*, – а это значит, что граница между практическим действием и его теоретическим осмыслением оказывается ничем иным, как иллюзией.

Обратимся теперь к наглядному примеру. Возьмем следующую интуицию Гильды Уильямс, автора книги «Как писать о современном искусстве» [6], заключающуюся в понимании ею особой связанности, с одной стороны, суждения об искусстве, а с другой – с произведением искусства как таковым, в данном случае с картиной. Квинтэссенцию этой интуиции, в частности, передают слова Питера Шелдала, арт-критика и обозревателя журнала «Нью-Йоркер»: «Художественная критика, как и само искусство, должна *добавлять к жизни нечто большее и лучшее* по сравнению с тем, на что мы можем рассчитывать без нее (курсив мой. – *И.Н.*)» [Там же. С. 23]. В качестве иллюстрации к этим словам Уильямс обращается к картине Франсиско Гойи «Портрет семьи Карла IV» (около 1800), а также написанному на него более ста лет назад критическому тексту, принадлежащему Люсьену Сольве. Суть в том, что буквально в нескольких словах автору текста удается охарактеризовать картину Гойи так, что это в полной мере отвечает требованию Шелдала. Сольве же констатирует следующее: «Семейство булочника, который крупно выиграл в лотерею» [Там же. С. 63]. Есть несколько пунктов, четко прослеженных Уильямс [Там же. С. 63–66], не только позволяющих нам распознать *следы* юмианских размышлений в тексте Сольве, но также позволяющих ухватить мгновения мысленных пересечений сколь трудноуловимых, столь и необходимых нам «теоретических» (Сольве) и «практических» (Гойя) нюан-

сов: 1) Уильямс: фраза Сольве состоит всего из нескольких, причем самых *простых* слов (Юм особо подчеркивает роль простых идей, которые воображением легко соединяются и разъединяются в сложные [4. С. 64]); 2) Уильямс: *видимое* нами на картине, т.е. многочисленное и богато одетое семейство, полностью соответствует предлагаемому *значению* (Юм: «каждой простой идее отвечает сходное с ней простое впечатление, а каждому простому впечатлению – соответствующая идея» [Там же]); 3) Уильямс: благодаря *остроумным* выражениям, использованным Сольве, мы получаем от созерцания картины дополнительное *удовольствие* (Юм: сначала впечатления вступают в контакт с нашими чувствами, и мы ощущаем тепло, холод, жажду, голод; затем ум делает копию этого впечатления, и у нас возникает идея удовольствия или страдания; после этого идея удовольствия или страдания возвращается в душу и возбуждает в нас новые впечатления – желанья, страха, надежды, отвращения и т.д. [Там же. С. 68]); 4) Уильямс: «дьявол скрывается в деталях!» – сначала Сольве называет короля «бакалейщиком», но потом останавливается на более хлестком варианте «булочника», тем самым ясно выражая видимые нами, акцентируемые и прорисованные Гойей *детали*, такие как рыхлое, как тесто, лицо короля и рука королевы, не лишенная сходства с батонем (Юм: *принцип ассоциации* – «в процессе нашего мышления при постоянной смене наших идей наше воображение легко переходит от одной идеи ко всякой другой, которая имеет сходство с ней» [Там же. С. 71]); 5) когда художник (практик) создает произведение искусства, он тем самым «бросает перчатку», провоцируя критика (теоретика) на разговор при условии конечно же, что критик *верит* художнику, поскольку хороший критик пойдет на контакт, только если уверен в том, что данное произведение искусства стоит того – тогда возникает *аффект* как более сложное и уже социальное чувство, поскольку критик, в отличие от художника, выражает уже *иное мнение* так, как это делает Сольве, который, вынося собственное провокационное суждение о картине Гойи, побуждает выразить свое мнение в том числе и зрителя (Юм: вера действует на простую идею, поднимая ее до уровня впечатления и таким образом идея по силе и живости приближается к впечатлению; всякий раз, когда это происходит, идея подражает впечатлению в том влиянии, которое она оказывает на ум: трусливый человек, например, легко поддается страху, веря любому рассказу об опасности, а меланхолик, или человек, склонный к печали, поверит всему, что разжигает в нем соответствующий этим особым качествам аффект [Там же. С. 174]). Таким образом, сделанные нами сравнения показывают, как воображение автора текста и его фантастическая пронизательность *сводят* различия между форматом «суждения» и «произведения искусства» к нулю, а практика – к теоретику и наоборот.

Соответственно, добавление большего и лучшего, о котором говорит Шелдал, и есть производство / делание искусства, хотя, как отмечает Уильямс, «попытка придать неопределенному искусству определенность в словах рискует убить именно то, ради чего об искусстве только и стоит писать» [6. С. 90–91]. Хороший и даже *очень* хороший исполнитель всегда знает, что его интерпретация – одна из многих более или менее удачных, а хороший критик понимает, что писать об искусстве означает заведомо обрекать себя на противоречивое, а возможно даже и провальное предприятие. Поэтому как для

тех, так и для других вполне подходит совет Энди Уорхола – «не обращайтесь на то, что о вас пишут. Просто измеряйте написанное в дюймах» [6. С. 20]. Практика и теория искусства максимально близки друг другу, хотя чем больше мы склоняемся к их различению (например, указывая на разницу способов – теоретического и практического), тем больше нам удается их различать. Не случайно ведь де Дюв, подмечая зазор между теорией и практикой и необходимость «скачка» при переходе от одного к другому, ибо «никакое рациональное объяснение не может обосновать чувственное предпочтение» [3. С. 50], тем не менее, убежден, что такой зазор вполне преодолим с помощью рефлексии (как вы уже могли заметить, Юм полностью согласен с этим). Таким образом, в споре практика и теоретика действительно не может быть победителя, поскольку, даже составляя собственную коллекцию того, что *вы согласны* называть «искусством», по мнению де Дюва, вы просто-напросто пользуетесь возможностью *объединить единичные вещи вместе, совершая суждение об этом проделанном вами акте*, которое является, конечно же, теоретическим, причем единственным, что обладает в искусстве данным статусом [Там же. С. 53].

Литература

1. *Элкинс Дж.* Почему нельзя научить искусству? : пособие для студентов художественных вузов. М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. 288 с.
2. *Кант И.* Критика способности суждения // Сочинения : в 8 т. М. : Чоро, 1994. Т. 5. 414 с.
3. *Дюв де Т.* Искусство было именем собственным // Именем искусства. К археологии современности. М. : Изд. дом ВШЭ, 2014. С. 7–84.
4. *Юм Д.* Трактат о человеческой природе // Сочинения : в 2 т. М. : Мысль, 1996. Т. 1. С. 53–655.
5. *Латур Б.* Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию. М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. 384 с.
6. *Уильямс Г.* Как писать о современном искусстве. М. : Ад Маргинем Пресс, 2017. 368 с.

Iraida N. Nekhaeva, Tyumen State Institute of Culture (Tyumen, Russian Federation).

E-mail: Ira-Nekhaeva@rambler.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2020, 38, pp. 99–106.

DOI: 10.17223/2220836/38/10

THE TERRITORY OF CONTEMPORARY ART: ART CRITICISM VERSUS ART PRACTICE

Keywords: contemporary art; judgment; theoretical; practical; social.

Continuous specification of the contemporary Art boundaries remains the main goal of art criticism, as well as the point for growth of Art itself. The usual association of practical activities with sensuality, and theoretical – with the intellect, within the contemporary Art boundaries is replaced by their synthesis, caused by diversity of the contemporary Art practices and offset, or sometimes total destruction of any visible boundaries of Art. The dialectical relation between the various ways of our practical actions in the Art is based on their supposed identity, but distinction and contrast of these ways is only on the habit of our thinking to divide the subject for demonstrate its own analytical action. In conversations on Art, a theorist uses the sensory-based individual judgments, which are quite practical in their essence. Although, according to Thierry de Duve, it does not permit for theorist to continue holding of his own judgments in the future, but it gives him, at the same time, a way to touch the reality of the Art-practice, feeling a small changes for the context of artistic events themselves. The idea that there is no difference between the theoretical and the practical – except for our habit of distinguishing the theory and the practice depending on an accepted way of considering an action – agrees, in particular, with the arguments on necessary relation between impressions and ideas presented in David Hume's studies. The center for attention of David Hume is the processes of mutual transformation for

our impressions and ideas. The emphasis on immediacy of relation between impressions and ideas allows us to speak not only simple consistency for our theoretical and practical actions, but also their identity. For example, a demonstration of this identity can be a triangle of comparisons three sides of which reveal the synthesis for theoretical and practical actions like the Lucien Solvay's statement (an art critic of XIX century), that addressed to Francisco Goya's picture "Portrait of the Family of Charles IV", the very picture and a series of intuitions by Gilda Williams (an art critic of XXI century), serving as a practical guide for the actions, which we could call "the Art of Seeing". On the contrary, a surplus attention to distinguishing these actions and ignoring of the idea of a relation between them entails a misunderstanding of the social processes that make up the context of contemporary Art practice. According to Bruno Latour, speaking on the social we have in mind only these relations as a kind of traces that bear witness to the hic et nunc actions, which are themselves such a relation, and not requiring explanations. The vision of these traces and their interpretation understood as a judgment on Art, are quite capable of creating this Art itself.

References

1. Elkins, J. (2015) *Pochemu nel'z'ya nauchit' iskusstvu? Posobie dlya studentov khudozhestvennykh vuzov* [Why Art Cannot Be Taught? A Handbook for Art Students]. Translated from English. Moscow: Ad Marginem Press.
2. Kant, I. (1994) *Sochineniya: v 8. t.* [Works: in 8 vols]. Translated from German. Vol. 5. Moscow: Choro.
3. Duve, T. de (2014) *Imenem iskusstva. K arkheologii sovremennosti* [In the name of art. To archeology of the present]. Translated from French by A. Shestakov. Moscow: HSE. pp. 7–84.
4. Hume, D. (1996) *Sochineniya v dvukh tomakh* [Works in two vols]. Vol. 1. Translated from English. Moscow: Mysl'. pp. 53–655.
5. Latour, B. (2014) *Peresborka sotsial'nogo: vvedenie v aktorno-setevuyu teoriyu* [Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory]. Translated from English by I. Polonskaya. Moscow: HSE.
6. Williams, G. (2017) *Kak pisat' o sovremennom iskusstve* [How to Write. About Contemporary Art]. Translated from English by E. Rubinova. Moscow: Ad Marginem Press.