

УДК 130.2

А. В. КАРАБЫКОВ

Омский государственный
технический университет,
г. Омск

VITA ACTIVA FAUSTIANA: ТЁМНАЯ СТОРОНА РЕНЕССАНСНОГО ИДЕАЛА ДЕЯТЕЛЬНОЙ ЖИЗНИ

Целью статьи явился обзор эзотерического аспекта нового жизненного идеала, провозглашенного Возрождением. Внимание автора сфокусировано на мировоззренческих мотивах и духовных последствиях культурного подъема магии, а также на трансформации ее доктрины, определившей специфический облик магии в ту культурную эпоху, и причинах ее финального упадка, также связанных с идеалом деятельной жизни.

Ключевые слова: ренессансная магия, герметизм, Фауст, Реформация, культ знания, мирской труд и слава.

Смена умонастроений, господствовавших в Европе XV—XVII столетий, своей динамикой напоминает колебание маятника. Если развить это сравнение, средневековый схоластический рационализм можно уподобить точке исходного покоя. Первое мощное движение, направленное в сторону от неё, привело к взрыву антилогосных, оккультистских устремлений. Реакцией на них стала обратная тенденция, которая обернулась победой нового — механистического — рационализма, противопоставшего как средневековой схоластике, так и ренессансной натурфилософии, тесно связанной с эзотерикой. Однако была ли эта тенденция всецело обратной? Интенсивные дискуссии о роли оккультизма в научной революции, которые ведутся уже более полувека, не привели и, можно быть уверенным, не приведут к победе одной определённой позиции [1, 2]. Вместе с тем если не большинство, то, по крайней мере, множество её участников сходится в одном: распространение магии в ренессансной Европе нельзя рассматривать только как препятствие на пути распространявшегося научно-механистического мировоззрения. Оно имело, по крайней мере, одно важное следствие, сыгравшее конструктивную роль в формировании новоевропейской ментальности. Это следствие состояло в трансформации общей жизненной установки, приведшей к замене средневекового и отчасти античного идеала созерцательной жизни новой культурной моделью — *vita activa*. Из инертного созерцателя Божественных тайн человек превращался в волевого, предприимчивого деятеля, призванного Творцом активно участвовать в преобразовании мира. Разумеется, будет ложным преувеличением видеть

в оккультистском буме XVI—1-й половины XVII веков единственную причину столь глобального ментального сдвига. При этом его значение для становления личности фаустовского типа было действительно значительным. Пантеистическая тенденция, предполагавшая имманентизацию Божества, во многом способствовала переносу ценностных ориентиров с трансцендентальной сферы на постосторонний мир. Это повлекло за собой, с одной стороны, ответное усиление представления о сокрытом, отдалённом от мира Боге, а с другой — возрастание интереса к природе, взятой *per se*, вне символической связи с потусторонней реальностью. В конце концов, эти тенденции, вкупе с иными, не обсуждаемыми здесь факторами, привели к победе научно-эмпирического метода познания мира, ознаменовавшей собой наступление Нового времени.

Время Фауста. Как известно, одной из заслуг фундаментальной «Эстетики Возрождения» А. Ф. Лосева было обнажение так называемой «обратной стороны титанизма», которое подорвало ложно идеализированное представление о той эпохе, господствовавшее в советской гуманитарной науке. При этом русский учёный показал лишь один — этический — момент этой «изнанки» ренессансного типа личности, живописав «разгул страстей», откровенный гедонизм и гордыню, свойственные многим выдающимся представителям той незаурядной эпохи [3, с. 120—138]. В то же время искушение «затмить» собой Бога также имело другое, намного более значимое, проявление, воплощённое в знаменитом герое народной немецкой повести — докторе Фаусте. Его личный аскетизм не помешал ему заключить сделку с дьяволом, и это роковое решение,

помимо ослабления живого религиозного чувства, было вызвано воодушевлением, или, по выражению Бруно, «героическим энтузиазмом», который питался типичной для Возрождения верой в необычайную силу, якобы обретаемую с помощью магии. Между Богом и людьми, говорил Марсилио Фичино (1433–1499), лежит «неизмеримое расстояние». Его «никто не знает, никто не разговаривал с Ним, не общался» [4, с. 214]. Ему «как абсолюту нет никакого дела до нас», — утверждал Джордано Бруно (1548–1600), давая понять тем самым, что и нам, смертным, не должно быть никакого дела до Него [5, с. 95]. Место Вседержителя было признано свободным, и потому оно могло быть занято человеком. Однако претендовать на него мог не каждый, а лишь тот, кто, подобно герою египетской «Книги мёртвых», был вооружён подобающим магическим знанием. По убеждению многих гуманистов, очарованных легендарным Гермесом Трисмегистом, «магия раскрывает нам божественность человека. Она руками человека творит чудеса... И хотя ангелы и демоны иногда являются учителями и вдохновителями человека в естественной магии, тем не менее в ней раскрывается его божественность, ибо если бы человек не обладал столь великим умом, высшие силы не общались бы с ним» [6, с. 424]. Обосновывая свой тезис, Томаззо Кампанелла (1568–1639) ссылается на мифического автора Герметического корпуса, который, по словам итальянского натурфилософа, ставил человек вровень и даже выше божеств [6, с. 424]. Об этом же писал другой неистовый поклонник Трисмегиста — Бруно. Уверенный в том, что «нет человека, который не имел бы в себе бога», он утверждал, что лучшими из людей являются не те, кто пассивно усваивает божественное начало, пронизывающее природный мир, но те, кто сами стремятся к тому, чтобы стать «главными мастерами и деятелями» в мироздании [7, с. 71–72].

Симптоматично, что именно в это время внимание образованной публики привлекла к себе немецкая народная книга о докторе Фаусте¹. Образ книжника, продавшего душу дьяволу, чтобы получить от него магическое знание и могущество, оказался как нельзя более востребованным в той духовной ситуации. Фигура Фауста, который, как гласила книга, «большую часть своего времени занимался исследованиями, учениями, расспросами и диспутами», была, что называется, срисована с природы². И многие из них смотрели на неё, как в зеркало, видя в чёрном докторе своё собственное отражение. Тогда же, в 1592 году, по мотивам народной повести была написана пьеса Кристофера Марло (1564–1593), одно высказывание в которой могло бы стать девизом ренессансного оккультиста: «Хороший маг — сам всемогущий бог, благодаря уму могучему стань, Фауст, богом» [9, с. 369]³.

Как отметил В. В. Библихин, пристрастие к магии стало следствием нетерпения, с которым европейский человек, освободившись от уз средневекового мышления, направил себя на овладение окружающим миром. По словам философа, «за обращением к магии стояла уверенность, что победа упорному разумному усилию так или иначе уже обеспечена», несмотря на то, что в арсенале интеллектуалов ещё не было по-настоящему надёжных средств для её воплощения [10, с. 330; 11, с. 292–295]. И в этом тезисе есть своя правда. Среди блестящих умов того времени было немало тех, кто сочетал натурфилософские изыскания и занятия чернокнижием с естественнонаучными

и математическими штудиями, не видя между ними принципиальной разницы. В качестве примера укажем на таких видных представителей позднего Ренессанса, как англичанин Джон Ди (1527–1609), талантливый математик и каббалист-духовидец, и Джамбатиста дела Порта (ок. 1535–1615), создавший телескоп и учредивший крупнейший в Европе центр оккультизма. Тем более обычным такой симбиоз был в среде профанов. Так, французский поэт Д'Обинье (1552–1630) невозмутимо повествует, как юношей отправился учиться в Лион, где «принялся за изучение математических наук и стал забавляться книгами о магии» [12, с. 170].

Вместе с тем представляется столь же верным, что магическое опьянение эпохи свидетельствует и о великом страхе, охватившем ренессансную Европу. Оно было вызвано стремлением найти потерянную духовную защиту против бед и вызовов безумевшей жизни, в которой «всё рушилось» из-за того, что «землю затопили потоки зла и весь мир заражён смертельной чумой» [13, с. 22]. В этих условиях магия служила своего рода седативным средством против коллективного страха, угнетавшего европейцев, оказавшихся беззащитными перед лицом свирепствовавших эпидемий, религиозный войн и крушением традиционных устоев. Если б всё обстояло так радужно, как предполагал В. В. Библихин, то откуда было взяться щемящему ощущению безнадежной покорности року и всеобщей вере в могущество звёзд и стихий? «Когда, выскользнув из материнской утробы, я увидел свет, мною тотчас же овладело фатальное влияние звёзд, — исповедуется сын XVI века, португальский поэт Камознс (1524–1580). — Они отняли у меня свободу, на которую я имел право. Тысячу раз судьба мне показывала лучшее, и, против своей воли, я следовал за худшим» [9, с. 369; 14, с. 330]. Столь же радикальными отрицателями человеческой суверенности были вожди Реформации, вышедшие в то же столетие на авансцену истории. Яростно борясь с астрологией, Мартин Лютер (1483–1546) и Жан Кальвин (1509–1564) — эти анти-гуманисты Возрождения — стремились утвердить абсолютность божественной воли, от таинственных действий которой, по их мнению, зависит участь каждого человека. В жизни смертных, покорённых греху, не может быть «ни свободы, ни свободной воли, — утверждал Лютер, — нельзя ни изменить себя, ни захотеть чего-либо иного, пока не укрепятся в человеке Дух и благодать Божья» [15, с. 332; 13, с. 252, 284].

Оккультный мир как воля и представление.

Магия не только обещала человеку уверенность, которую столь безжалостно отнимала у него повседневность. В известном смысле она стала «школой жизни» ренессансного человека в «расшатавшемся» веке. Об этом свидетельствует тенденция к психологизации магии, которая отличала Возрождение от предшествующих культур. Поскольку считалось, что жизнь природного мира скована руководящими ею законами, он не может совершать сам по себе целенаправленных действий, вносящих изменения в установленный порядок вещей. Такое воздействие является прерогативой человека, который, будучи частью природы, имеет в себе божественное начало, отчасти освобождающее его от её гнёта. Поэтому, в соответствии с интересующей нас тенденцией, эффективность магии преимущественно обеспечивается свойствами человеческой личности: волей, верой и воображением. По словам швейцарского врача и философа Пара-

цельса (1493–1541), эти главные силы души «вершат все чудеса магии», позволяя нам «достигать всего, чего мы желаем» [16, с. 157–158]. Как «звёздные потоки, создаваемые воображением Макрокосма, воздействуют на Микрокосм и порождают в нём определённые состояния», так и «астральные потоки, вызываемые воображением и волею человека, порождают определённые состояния во внешней природе» [16, с. 159]. Таким образом, важнейшей задачей мага служит «закалка» личной воли и развитие воображения. Человек, усовершенствовавший эти способности, умеет концентрировать свою духовную энергию так, чтобы она, «наполнив собою его жизненный дух и кровь», испускалась вовне, подобно разряду тока, и воздействовала на реальность [17, с. 148]. При этом считалось, что энергии, исходящие от мага, могут улавливаться звёздами, которые, многократно усилив их мощь, «отбрасывают» их обратно на землю, что может вызывать распространение эпидемий. В частности, Пьетро Помпонацци (1462–1525), университетский философ, сторонник аристотелизма, критикуя главный принцип языческой магии, доказывал, что в любых заклинаниях главная роль принадлежит не некоей таинственной силе производимых формул, но «страстной вере, придаваемой этим словам как самим чародеем, так и теми, кто им околдован. А от этой веры возникают обильные и мощные испарения от ума самого чародея и наиболее благоприятное расположение околдованных» [17, с. 166]⁴.

Подчеркнём, что непреложность такой веры для магического искусства была отнюдь не досадным обстоятельством, утаиваемым оккультистами, а одним из основоположений их доктрины. Когда представители герметизма рассуждали о факторах, обеспечивающих успех магических операций, они руководствовались своего рода принципом дополненности. В согласии с ним, условием эффективности заклинателя было не только владение «истинными» именами духов, «правильными» формулами и иными испытанными временем средствами. Не меньшее, а часто даже большее значение приписывалось личной уверенности мага в успешном исходе совершаемого им акта, концентрации его воли и воображения на чаемом результате операции. «Нужно в любом деле горячо воображать, надеяться и верить», — утверждал немецкий врач и гуманист Агриппа Неттесгеймский (1486–1535), видевший в этом «большое подспорье» внешне совершаемым действиям мага [18, р. 88; 19, с. 343]. В других местах «Оккультной философии» он идёт ещё дальше, меняя по значимости психологические и материально-физические акты⁵. Мысль о приоритете психологических факторов также высказывал Парацельс, утверждавший, что все магические символы, имена, амулеты, техники суть только «друзья и пособники воображения, которое является главным и общим властелином над прочим» [20, с. 114]. Какой бы ограниченной силой ни обладали бы они сами по себе, «без веры эти и подобные им вещи тщетны и бессильны» [20, с. 114]. Согласно герметической доктрине, каждый маг должен иметь, прежде всего, веру в магическое искусство как таковое, ведь в ту эпоху глубочайшего мировоззренческого распада были и те, кто отрицал его в принципе. Кроме того, адепту этого искусства надлежало обладать и «частной», операциональной верой в успех конкретного магического действия, совершаемого им здесь и сейчас. Вера такого рода должна была «пи-

тать» воображение мага, создававшее образ желаемого итога данного действия, а также интенцию оператора, направленную на этот образ, чтобы претворить его в реальность.

Как видим, тенденция к психологизации магии влекла за собой «девальвацию» значения различных внешних средств, традиционно использовавшихся в оккультных практиках. В частности, это касалось роли заклинательных формул и имён. Зачастую главным для мага считалось не качество этих средств, а, в первую очередь, мера полноты и психологического совершенства, которой характеризуется осуществление вербальной стороны заклинания. «Не видение диспозиции даёт результат, но сам акт её», — писал Агриппа Неттесгеймский, объясняя то, почему адепты герметизма обычно сопровождают свои физические операции устными или графическими комментариями относительно целей их актов [18, р. 94]. Так, например, чтобы «привлечь свойства какой-либо звезды» посредством соответствующего заклинания, следует не просто перечислить их в некоей благозвучной формуле, но вместе с тем «восхвалить, возвысить и усилить качества», сообщаемые данной звездой, а также «осудить то, что она желает разрушить и отвергнуть» [Ibid., р. 91–92]. Таким образом, уподобляясь звезде, «поддерживая и вымаливая желаемое, порицая и ненавидя то, что хотим уничтожить и чему помешать», мы, по словам Агриппы, можем достигать успеха в магических операциях [Ibid.]. Ибо во многих ситуациях такое провозглашение интенций, возбуждающее воображение и веру оператора, становится главным фактором, действие которого обеспечивает этот успех.

Преодолевая архаическое представление о магической силе, присущей слову как таковому, психологизирующая тенденция проходит мимо церковно-христианского понимания магии, согласно которому бытийная сила привносится в речь святого как благодатный дар свыше или обретается заклинателем в результате сделки с демонами [21, с. 109–132; 22, с. 166–177]. В рассмотренном случае действенность магии возникает из духовной силы *самого человека*, наделённого ею по закону мироздания. Нетрудно понять, что перед нами представление, в наибольшей мере отвечавшее нарождавшемуся духу Нового времени — то «новшество», из которого позднее выйдут гипноз, аутотренинг и некоторые другие современные психотехники. Забегая вперёд, отметим, что психологизирующая тенденция в оккультизме в целом соответствовала судьбе средневекового воззрения на слово и способность как божественный дар. Не только способность к магии, но, скажем, и литературный талант осознаются в Возрождение как неотъемлемое достояние самой личности, подлежащее методическому развитию и «шлифовке». Тогда же, в XVI веке, великий модернист Игнатий Лойола (1491?–1556) ввёл воображение в духовную практику Западной Церкви, что решительно противоречило традиционному-христианскому учению о молитве [23]. Вкупе с показанной трансформацией магического принципа, эти и подобные им процессы были признаками эпохи возраставшего индивидуализма, когда европейский человек стал утверждать в правах свои разноплановые потенции, полагая в них — т.е. в себе, а не вовне — источник своей жизненной активности, обеспечивающей его самостоятие в бытии.

Культ знания и славы. Коренное изменение жизненной установки, разрешившееся мучитель-

ным рождением идеала *vita activa*, было сопряжено с пересмотром фундаментальных ценностей европейской культуры. Если в христианском Средневековье вершину ценностной иерархии занимали любовь (*caritas*) и вера, то приоритетным ориентиром наступавшей эпохи сделалось *знание*. *Scientia potentia est*, в знании — сила. Приписываемый Фрэнсису Бэкону, этот афоризм по праву считается девизом тех, кто стоял у истоков научной революции XVII—XVIII веков. Однако он должен быть начертан и на знамени гуманистов Возрождения. И те и другие искали главным образом знание, но надеялись найти его на разных путях. Причём, как мы заметили выше, далеко не все интеллектуалы XV—XVII столетий отдавали себе отчёт в их кардинальной несовместимости. Представители светского гуманизма, в основном принадлежавшие XV веку, в основном стремились к гуманитарному знанию, которое, на их взгляд, обещало облагородить человеческую личность и даровать ей место в памяти восхищённых потомков. Поклонники римских идеалов, они считали естественным призванием человека приобретать знание и доставляемую им славу. Как утверждал Кастильоне (1478—1529), итальянский моралист и писатель, «по природе для людей нет ничего более желанного, чем знание; и было бы великой глупостью говорить или думать, что оно не всегда во благо» [24, с. 530]. Ибо в стремлении к нему заключается «цель и совершенство человека», — вторил ему его соотечественник [25, с. 302].

Одержимость знанием привела к стремительному росту «свободных искусств», что не без самодовольства любили отмечать гуманисты. Впрочем, лесть и самодовольное бахвальство перестали быть признаками дурного тона в эпоху, когда названная одержимость сопровождалась упоением мирской славой. Мы видим, как один из героев великого романа Рабле (1494—1553) пишет сыну назидательное письмо, где отмечает, что «ныне разбойники, палачи, проходимцы и конюхи более образованны», чем в его время были «доктора наук и проповедники. Да что и говорить! Женщины и девушки — и те стремятся к знанию, этому источнику славы, этой манне небесной» [26, с. 189]. Здесь же Гаргантюа набрасывает проект образовательной программы, центральное место в которой отводится изучению языков и чтению древних авторов.

Но в разнородном лагере гуманистов были и те, кто вслед за Джордано Бруно презрительно именовал «педантами» светских гуманитариев, готовых потратить жизнь на разбор грамматических и стилистических тонкостей в произведениях классиков. Они образовывали оккультистское крыло гуманизма и в большинстве своём принадлежали XVI столетию. Целью этих натурфилософов и магов тоже являлось знание — не профанное и мелкое, как у «педантов», а дающее власть над силами природы и духами. Ещё в большей мере склонные окружать себя божественным ореолом, чародеи Возрождения переняли от светских гуманистов безудержное стремление к славе. Не слишком веря в бытийное бессмертие, представители обеих ветвей гуманизма пытались — каждый на свой лад — заручиться бессмертием культурным. Бессмертная слава — вот та цель, которой, по словам Альберти, должны быть подчинены все дела человека [27, с. 193]. «Самая длинная жизнь та, — утверждал Кардано, — которая оставляет после себя величие, славу, прекрасные подвиги» [28, с. 25]. Вот почему, занимаясь созда-

нием автобиографии, этот натурфилософ детально описывает все свои интеллектуальные достижения и приводит специально подобранные отзывы о себе современников.

О погоне за знаниями и славой, этом ключевом устремлении Ренессанса, можно судить и по ответной реакции на неё со стороны выдающихся ревнителей христианского благочестия, которых знала та противоречивая эпоха. «Успокой в себе излишнее желание знаний; от него тебе пребудет великое рассеяние и обольщение», — наставлял своих читателей кроткий Фома Кемпийский (1379—1471) [29, с. 16]. Спустя полвека неистовый Лютер уже предлагал взорвать все немецкие университеты [30, с. 76]. Сходные мысли высказывал Кальвин, признавая, что «предпочёл бы истребить все человеческие науки на земле, если бы они явились причиной охлаждения христианского рвения и отвращения от Бога» [31, с. 98]. И надо признать, что в XVII веке, испытывавшем подъём религиозного воодушевления, жажда светской славы, в самом деле, отошла в тень, позволив стремлению к знанию подчиниться иным — более утилитарным и при этом благочестивым — задачам. Скажем, если гуманисты изо всех сил стремились уготовить себе культурное бессмертие, то естествоиспытатели начала Нового времени, отнюдь не лишённые личных амбиций, уже больше думали о том, как продлить и облегчить земную жизнь смертных [32, р. 188—196]. Работа над умножением знания всё более ориентировалась на удовлетворение самых насущных потребностей общества, определявшие меру его жизнеспособности. Повсеместно — а прежде всего в протестантских странах, где под идеологическим запретом оказались традиционные средства церковной магии — набирал силу «дух практической самопомощи» (К. Thomas). К примеру, когда в Англии XVI века возникали вспышки чумы, церковнослужители, как прежде, начинали свои проповеди с привычного призыва к покаянию, однако всё чаще заканчивали их советами блюсти гигиену и прибегать к необходимым медикаментам [33, р. 789].

Сомнительность лёгких решений. Да, очень часто фатум казался несильным: его волны топили самые надёжные корабли. И, тем не менее, уже в эпоху Возрождения традиционный образ колеса фортуны, возносящего и повергающего в прах смертных, стал вытесняться картиной, изображавшей судьбу в виде парусника, управление которым находилось в руках человека, искусно лавирующего между стихиями мира. «Я знаю, сколь часто утверждалось раньше и утверждается ныне, что всем в мире правят судьба и Бог (заметьте порядок перечисления! — А. К.), люди же с их разумением ничего не определяют и даже ничему не могут противостоять», — отмечает Макиавелли (1469—1527), признавая, что и сам он нередко «склоняется к общему мнению» [34, с. 76]. Но тут же в свойственной ему циничной манере добавляет, что «всё-таки... натиск лучше, чем осторожность, ибо фортуна — женщина, и кто хочет с ней сладить, должен колотить её и пинать — таким она поддаётся скорее, чем тем, кто холодно берётся за дело» [34, с. 76]. Спустя полвека сходную мысль выразит сдержанный англичанин Бэкон, по словам которого людям подобает «самим создавать благоприятные обстоятельства, а не ждать их» [35, с. 421].

Ментальные сдвиги, способствовавшие преодолению веры в фатум, одновременно стимулировали разочарование в магии, которое медленно нарастало.

тало на протяжении XVII столетия. Наступавшая эпоха несла с собой признание бытийной ценности человеческого труда, и мировоззренческая почва для этого была отчасти подготовлена ренессансным эзотерическим бумом. Хотя ведущую роль в данном процессе, по всей вероятности, сыграла Реформация, начавшаяся в исполненном драматизма и смятения XVI веке. Именно в доктринах протестантских идеологов мирской повседневный труд впервые получил религиозное освящение. Если в Средние века его рассматривали по преимуществу как наказание за грех Адама, то теперь, в лютеранстве, в нём видели смысл человеческой жизни как покорного служения Богу в рамках своего земного призвания (*Beruf*). В кальвинизме же труд сделался основным средством, помогавшим человеку удостоверяться в своей предызбранности к спасению [36, р. 44–46, 88]⁶. Неудивительно, что в бессмертном шедевре великого пуританина Мильтона (1608–1674) мы видим, как Адам, осознав фатальные изменения, происшедшие в мире после его падения, не теряет ни йоты своего оптимизма. Даже напротив: создаётся впечатление, что теперь в нём как будто удваивается смелая бодрость:

...Проклята Земля;

Я должен хлеб свой добывать в трудах.

Что за беда! Была бы хуже праздность.

Меня поддержит труд и укрепит.

(Пер. А. Штейнберга) [39, с. 313].

Магия же, рассматриваемая с этой новой позиции, предлагала слишком «дешёвые» решения жизненных затруднений. Именно здесь скрывается главный источник её сомнительности и порочности, считали ведущие умы начала Модерна. Жизнь устроена таким образом, что ничего по-настоящему ценного в ней нельзя добыть без серьёзных усилий [35, с. 235; 33, р. 331–332]. Благодаря просветительской работе деятелей Контрреформации, виднейшую роль среди которых играли иезуиты, чей орден, основанный в 1534 году, был тоже порождением духа времени, — данное убеждение распространилось и в католической ойкумене. В конце XVII столетия французский моралист констатировал как уже свершившийся факт: «Мы привыкли к тому, что человек всегда несчастлив, что любое благо покупается ценой многих жертв; поэтому всё, что даётся легко, кажется нам подозрительным: нам трудно допустить, что дело, которое стоило нам так мало усилий, способно принести выгоду...» [40, с. 374–375].

Примечания

¹ Впервые легенда о Фаусте была опубликована в 1587 г., а первое из всех известных упоминаний о человеке, который стал прототипом её главного героя, встречается в письме аббата Тритемия (1508 г.).

² О том, какого рода были «исследования» Фауста перед его падением, можно судить по следующему пассажиру: «Окрылился он как орёл, захотел постигнуть все глубины неба и земли. Ибо любопытство, свобода и легкомыслие победили и раззадорили его так, что стал он однажды испытывать некоторые волшебные слова, фигуры, письмена и заклятия, чтобы вызвать тем самым чёрта» [8, с. 509].

³ Ср. поэтическую автохарактеристику Бруно: «Мой путь иной: едва лишь мысль взлетает // Из твари становлюсь я божеством» [4, с. 84].

⁴ Ср. замечание Бруно: «Маги при помощи веры могут сделать больше, чем врачи при посредстве истины, а при более тяжёлых болезнях больным помогает вера в то, о чём

говорят маги, чем понимание того, что делают врачи» [7, с. 115].

⁵ Ср.: «...Гораздо более ясный образ и сила Господа сокрыты в мыслях, особенно если они вдохновлены свыше, а не выражены в творениях рук человеческих. Поэтому сами по себе священные слова не имеют силы в Магических операциях, поскольку они — [лишь] слова, идущие от тайных Божественных сил, [действуют только] через разум тех, кто твердо в них верит. С помощью этих слов скрытая сила Господа, словно по Каналам, передается тем, чьи уши очищены верой, и [тем, кто] через непорочное произнесение и призыв божественных имен создал обитель Господа [в себе], и предназначен для божественных влияний» [18, р. 227].

⁶ Жак Ле Гофф, находя спорными выводы Вебера, подчёркивает то, что переосмысление значимости мирского труда в Возрождении имел довольно долгую предысторию. По его наблюдению, рост престижности труда в Европе начался ещё в XII столетии [37, с. 97]. (Ле Гофф Ж. Средневековье и деньги. СПб., 2010. С. 97). Не вторит ли он здесь Шпенглеру, относившему начало «фаустовской» культуры примерно к тому же времени? [38, с. 450–451].

Библиографический список

1. Henry J. Magic // Encyclopedia of the scientific revolution / W. Applebaum (ed.). New York, London: Garland Publishing, 2000. P. 591–595.
2. Hutchison K. Magic and Scientific Revolution // Encyclopedia of the scientific revolution / W. Applebaum (ed.). New York, London: Garland Publishing, 2000. P. 595–598.
3. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. 623 с.
4. Фицино М. О моральных добродетелях // Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век). М.: Изд-во Московского ун-та, 1985. С. 211–215.
5. Элиаде М. Аспекты мифа: пер. с фр. М.: Академический Проект, 2000. 240 с.
6. Кампанелла Т. О превосходстве человека над животными и о божественности его души // Эстетика Ренессанса: Антология. В 2-х т. М.: Искусство, 1981. Т. 1. С. 419–426.
7. Бруно Дж. О героическом энтузиазме: пер. с итал. Киев: Новый Акрополь, 1996. 288 с.
8. История о докторе Иоганне Фаусте // Немецкие шванки и народные книги XVI века. М.: Художественная литература, 1990. С. 504–616.
9. Делюмо Ж. Цивилизация Возрождения. Екатеринбург: У-Фактория, 2006. 720 с. ISBN 5-9757-0091-4.
10. Бибихин В. В. Новый ренессанс: моногр. М.: МАИК Наука, Прогресс-Традиция, 1998. 496 с. ISBN 5-7846-0008-7.
11. Горфункель А. Х. Гуманизм и натурфилософия итальянского Возрождения. М.: Мысль, 1977. 359 с.
12. Д'Обинье Т. А. Приключения барона де Фенеста. Жизнь, рассказанная его детям: пер. с фр. И. Я. Волевич, В. Я. Парнаха. М.: Наука, 2001. 450 с.
13. Кальвин Ж. Наставления в христианской вере. Т. 1. Кн. I–II. / ред. Ю. А. Кимелев. М.: Изд-во РГГУ, 1997. 582 с. ISBN 5-7281-0195-X.
14. Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии. М.: Юристъ, 1996. 591 с. ISBN 5-7357-0020-0.
15. Лютер М. О рабстве воли // Эразм Роттердамский. Философские произведения. М.: Наука, 1987. С. 290–545.
16. Гартман Ф. Жизнь Парацельса и сущность его учения: пер. с англ. М.: Новый Акрополь, 1997. 288 с. ISBN 5-85738-008-1.
17. Помпонацци П. О причинах естественных явлений, или о чародействе // Трактаты «О бессмертии души», «О причинах естественных явлений, или о чародействе». М.: Гл. ред. АОН при ЦК КПСС, 1990. С. 124–288.
18. Henricus Cornelius Agrippa ab Netteszheim De Occulta Philosophia. Libri Tres. Coloniae, 1533. 362 p.

19. Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. М.: Прогресс, 1986. 394 с.
20. Теофраст Парацельс. Оккультная философия // Магический архидокс: сб. М.: Сфера, 1997. 400 с. ISBN 5-85000-015-1.
21. Карабыков А. В. Логос и глагол. Символ, слово, речевое действие в культуре христианского Средневековья: моногр. СПб.: ИЦ «Гуманитарная академия», 2013. 352 с. ISBN 978-5-93762-096-5.
22. Карабыков А. В. Культурно-коммуникативный механизм и формы осуществления перформативности в истории культуры: дис. ...д-ра философ. наук. Томск, 2014. 347 с.
23. Blum P. R. Culture of the Intellect: Ignatius of Loyola and Antonio Possevino // Cognitive Psychology in Early Jesuit Scholasticism / D. Heider (ed.). Neunkirchen-Seelscheid: Editiones Scholasticae, 2016. P. 12–37.
24. Кастильоне Б. О придворном // Опыт тысячелетия. Средние века и эпоха Возрождения: Быт, нравы, идеалы. М.: Юристъ, 1996. С. 469–547.
25. Джелли Дж. Причуды бочара / Сост. Л. М. Брагина // Сочинения великих итальянцев XVI в. СПб.: Алетейя, 2002. С. 300–357.
26. Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль: пер. с франц. Н. Любимовой. М.: Художественная литература, 1973. 783 с.
27. Брагина Л. М. Итальянский гуманизм. М.: Высшая школа, 1977. 254 с.
28. Кардано Дж. О моей жизни. М.: Гослитиздат, 1938. 286 с.
29. Фома Кемпийский. О подражании Христу: пер. с лат. К. П. Победоносцева. М.: Истина и жизнь, 1999. 222 с.
30. Стам С. М. Место культуры Возрождения в историческом процессе секуляризации мысли и знания // Культура Возрождения и религиозная жизнь эпохи. М.: Наука, 1997. С. 76–87.
31. Косарева Л. М. Рождение науки Нового времени из духа культуры. М.: Изд-во Института психологии РАН, 1997. 360 с.
32. Lancaster J. A. T. Natural Knowledge as a Propaedeutic to Self-Betterment // Early Science and Medicine. 2012. Vol. 17. № 1-2. P. 181–196.
33. Thomas K. Religion and the Decline of Magic. Studies in Popular Beliefs in Sixteenth and Seventeenth-Century England. London: Penguin Books, 2010. 853 p.
34. Макьявелли Н. Государь. Рассуждение о первой декаде Тита Ливия. М.: АСТ; АСТ МОСКВА; Транзиткнига, 2006. С. 12–85.
35. Бэкон Ф. О достоинстве и приумножении наук // Сочинения. В 2-х т. М.: Мысль, 1977. Т. 1. С. 81–524.
36. Вебер М. Избранное: Протестантская этика и дух капитализма. М.: РОССПЭН, 2006. 656 с. ISBN 5-8243-0421-1.
37. Ле Гофф Ж. Средневековье и деньги: очерк исторической антропологии: пер. с франц. Некрасова М. Ю. СПб.: Евразия, 2010. 224 с. ISBN 978-5-91852-029-1.
38. Шпенглер О. Закат Европы. Новосибирск: ВО Наука, 1993. 592 с.
39. Мильтон Дж. Потерянный рай: пер. с англ. А. Штейнберга. М.: Художественная литература, 1982. 414 с.
40. Лабрюйер Ж. де. Характеры, или Нравы нынешнего века // Франсуа де Ларошфуко. Максимумы. Блез Паскаль. Мысли. Жан де Лабрюйер. Характеры. М.: Художественная литература, 1974. С. 187–514.

КАРАБЫКОВ Антон Владимирович, доктор философских наук, доцент (Россия), профессор кафедры «Философия и социальные коммуникации». Адрес для переписки: meavox@mail.ru

Статья поступила в редакцию 23.06.2017 г.

© А. В. Карабыков

Книжная полка

Миронов, В. В. Философия. Введение в метафизику и онтология : учеб. / В. В. Миронов, А. В. Иванов. – М. : Инфра-М, 2017. – 320 с. – ISBN 978-5-16-009447-2.

Данный учебник представляет собой переработанные лекции по теоретической философии, которые его авторы читали студентам философского факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. В первую очередь он предназначен для подготовки профессиональных философов, проходящих обучение по бакалаврским, магистерским и аспирантским университетским программам. Он будет полезен и тем, кто изучает философию как отдельную дисциплину в системе высшего образования нашей страны. Книга также привлечет внимание профессионалов-теоретиков, поскольку поднимает фундаментальные проблемы статуса теоретической философии (или метафизики) в рамках философского знания, своеобразия и связи ее различных разделов. Учебник посвящен введению в метафизику и становлению последней в рамках общего историко-философского процесса. Здесь анализируются важнейшие проблемы и категории онтологии как философского учения о бытии.

Михалкин, Н. В. Философия для юристов : учеб. и практ. / Н. В. Михалкин. – М. : Юрайт, 2017. – 472 с. – ISBN 978-5-9916-7619-9.

В учебнике освещается традиционная проблематика курса философии: предмет философии и ее роль в жизни человека, общества и деятельности юристов; исторические типы философии; проблемы бытия и сознания; гносеологические и аксиологические, этические и эстетические проблемы философии; философия о человеке, обществе и проблемах развития современного мира; актуальные проблемы философии права. Спецификой данной книги является ее правовая направленность, выражающаяся в примерах применения философского знания к деятельности юриста.

ЦЕНА АНОНИМНОСТИ: БЫТИЕ ДЕНЕГ ИЛИ БЫТИЕ БЕЗ ДЕНЕГ?

В статье анализируется специфика денег с философской точки зрения. Дается описание понятия ценности через и в связи с феноменом Бытия. Описана связь ценности и личности. Разобрано участие денег в изменении понимания явлений ценностей и сущего. Деньги рассматриваются через концепцию «смерти автора», как анонимная и анонимизирующая сила. В данном контексте определены две возможные парадигмы отношения к деньгам, формирующие два различных типа сочетания субъекта и Бытия. Сделан вывод о насущности понятия философии М. Хайдеггера «забвение Бытия».

Ключевые слова: деньги, ценность, Бытие, анонимность, потребление.

Трудно представить современный мир без денег и экономических отношений. Являясь точкой пересечения общественного и научного интереса, феномен денег, находясь в мире совершенно эксплицитно, на практике имеет неявные, но при этом совершенно уникальные, проявления. Подтверждение тому — широкий спектр научных дисциплин, занятых этой проблематикой с различных точек зрения. Все эти факты делают совершенно невозможным анализ денег без участия философии.

В обыденном сознании под деньгами принято понимать лишь денежные купюры/монеты государственного образца. Однако подобная оценка не является полностью адекватной, поскольку лишена подлинно философской рефлексии. Такие предметы можно отнести лишь к проявлению денег, их эманации¹, тогда как их сущность заключается в самой идее представить характеристику *любого* предмета эмпирической реальности через его стоимость (Подробнее см.: [1]). Однако подобное рассмотрение денег необратимо влечет за собой появление новой характеристики сущностных предметов — ценность².

Однако здесь мы встречаемся с новой, уже гораздо более сложной, онтологической проблемой — что же такое «ценность» вообще?

Наиболее распространённое и «самоочевидное» понимание ценности можно выразить следующими словами М. Хайдеггера: «ценности «есть» лишь там, где идет расчет, равно как «объекты» имеют место только для «субъекта». Речь о «ценностях в себе» есть либо безмыслие, либо фальшивая монета» [2, с. 98]. Необходимо остановиться сразу на нескольких моментах данного отрывка.

Во-первых, соглашаясь с Хайдеггером, что объекты могут существовать лишь в пространстве, где имеются также и субъекты, считаем важным отметить, что как объекты не находятся «внутри» субъектов, а лишь некоторым образом ими схватываются, или отражаются в них, так и сущность «ценности» не находится исключительно в мышлении субъекта. Однако если мы попытаемся «перевернуть» данную проблему, то под вопрос ставится сам субъект, поскольку человек (понимаемый как

субъект) не является субъектом окончательно, пока он не производит оценочные суждения³. Тот факт, что нам дана ценность, применимая ко всем аспектам бытия, и делает нас субъектом в единственно известном смысле. Важно подчеркнуть, что если в феноменологии «полноценность» получает объект ставший интенциональным (оцениваемым) объектом⁴, то, на наш взгляд, именно человек существует как субъект, пока он может производить оценивание, то есть соизмерять ценность и сущее.

Почему вопрос ставится именно о соотношении понятий «ценности» и «сущего»? Неточная, как полагают авторы, характеристика Хайдеггером понятия «ценности» связано именно с тем, что он в рамках своей системы рассматривает ценность, как отношение к предметам, и тогда ценность действительно «изымает»⁵ из сущего Бытие. Здесь, на наш взгляд, и строится принципиальная проблема, заключающаяся в сведении понятий «оценка» и понятия «ценности».

Соглашаясь с М. Хайдеггером, что как наша Действительность (сущее) лишь коррелирует с Бытием, но *никогда* к нему не сводится, и может быть названа лишь, в некотором смысле, его «проявлением», заметим, что аналогичным образом понятие оценка, как особого рода *отношение* человека к сущему через его оценивание, есть лишь проявление «Ценности» вообще. Человек полагает свою деятельность через то, что принято называть «ценностными ориентирами», направленными на само Бытие. Ценность вещей или явлений (а правильно будет сказать их оценка) является лишь тенью Ценности, которая стоит как бы между субъектом и Бытием, именно на основании своего отношения к Бытию человек и выстраивает свое оценивание сущего.

Подобная трактовка понятия Ценности приводит нас ко второму моменту из процитированного выше отрывка. Конкретно к фрагменту — «ценности «есть»», записанному именно в таком виде. Действительно, к понятию «ценности», понятому как оценка, практически невозможно подойти с точки зрения его объективного присутствия, как к чему-то действительно, тому, что «есть». То есть

ценность (здесь и как оценка, и как Ценность), присутствуя неявно сама по себе, имплицитно содержится в любом объекте или явлении человеческой жизни. Такое понимание ценности вынуждает говорить о нем в контексте и в отношении к феномену Бытия.

Г. Зиммель отмечает, что ценность является такой же фундаментальной метафизической⁶ характеристикой предмета, как и факт его существования. Тогда реальность человека сочленяет в себе сущее и оценку этого сущего. И именно такая реальность является тем, что дано субъекту, который, будучи человеком, прошел *далее* всех живых существ по дороге оценивания. Не случайно Ф. Ницше устами своего Заратустры объявляет: «ценность всех вещей да будет вновь установлена вами» [3, с. 80], потому что «новый» человек — это, в первую очередь, обладатель новых Ценностей (а не оценок⁷), через которые его «старое» сущее мыслится им совершенно иначе и становится, в итоге, «новым» сущим.

Именно в моменте изменения сущего под влиянием его ценностных содержаний человечество и вводит то единственное, что можно назвать настоящему Новым, что является одновременно и метачеловеческим и «слишком»⁸ человеческим — деньги, по сути своей, это попытка создания метода *универсального* оценивания⁹, это единственный способ ценности существовать в подобии объективности. Но раз мы говорим об универсальном (насколько это вообще возможно) оценивании, то мы должны говорить об универсальном сущем, о сведении Реальностей разных людей к одному знаменателю, что раньше мыслилось задачей исключительно мифов и религий. Деньги в данном случае — это «секуляризованный» способ осмысления ценностей. Однако с введением такой «мерной монеты» меняется представление не только о сущем и, как следствие, лежащем за ним Бытии, но и о Ценности вообще.

Г. Зиммель, описывая явление ценности, дает ей следующую характеристику: «Ценность — возникающий объект, характеризующий дистанцию по отношению к субъекту, чье желание фиксирует эту дистанцию и стремится к ее преодолению» [4, р. 65–66]. И действительно, в новой Реальности, где полагание ценностей зависимо не от «дистанции» с Бытием, но от дистанции до объекта желания, девальвируют не только Бытие до сущего, но и само сущее сводит¹⁰ к ценности-оценке. Так как мы уже сказали, что Ценность, как метафизическая структура, находится в сочленении с Бытием, то современная ситуация (являющаяся во многом именно денежно-экономической) провоцирует изменение отношения этих явлений. Ценность, представленная как деньги, отныне не способ отношения к Бытию, но лишь *Мерность* вещи или явления¹¹. Ценность как таковая утрачивает свое значение и становится, по меткому замечанию Г. Зиммеля, «эпигоном стоицизма» [4, р. 92]. Как тут снова не вспомнить Ницше, сказавшего: «мало ценности во всем том, что имеет свою цену» [3, с. 215]? Человек преодолевает метафизические категории Ценности и Бытия, вводя себя исключительным творцом собственной реальности. Такая логика, которую можно условно назвать *логикой владения*, позволяет человеку владеть ценностью, а отсюда и самой вещью, через ее мерность. Надо понимать, что не столь важно большое количество денег-мерности, сколько актуализация через них самого че-

ловека. Логика владения строится на *беспредметности* самих денег, которые не имеют ценности, кроме как ценности-меры. Это относится лишь к более очевидному понимаю денег, как к «слишком человеческому», однако, как уже было указано, деньги проявляют себя как «метачеловеческая вещь», и именно в таком формате можно говорить о феномене денег как о полноценном приемнике феномена Ценностей.

Подобную позицию можно объяснить через обращение к этимологии слова «экономика», в корне которого содержится греческое слово «ойкос». Обозначая дом, или хозяйство, данный термин обладает и ещё одним значением, на который указывают многие исследователи (см., напр.: [5]), а именно значение «приватный», таким образом, дом и связанная с ним экономическая деятельность, для греков является частной сферой жизни, в противовес агоре, как открытому, политическому, как несокрыто-истинному. Здесь невозможно пройти мимо Аристотеля, определяя человека, как политическое (бытийствующее или открытое) существо [6], так как даже домохозяйственная деятельность, приобретает свою истинную важность именно в контексте политической жизни государства. Рассматривая человека политического как проявление того, что мы назвали логикой *владения*, мы также обязаны выделить второй тип человека — экономический. Однако, описывая данный тип человека, мы будем вынуждены признать, что он, как антипод человек «нескрытого», является лицом анонимным.

В ситуации, которую мы хотим рассмотреть в качестве пояснения наших слов, ежедневно оказывается большинство жителей современных городов — покупки в магазине. При приобретении товаров для продавца имеет значение не сам субъект, совершающий обмен, но явление денег, стоящее за ним (пример работает в обе стороны). Подобное понимание денег заставляет нас обратиться к постструктуралистской концепции смерти автора. Позиция философов, придерживающихся этой идеи¹², состоит в проблематизации автора, как субъекта написания, и тогда на первый план выходит текст, как автор в себе (не случайно Фуко ставит вопрос о том, «что» такое автор). Анонимность автора возможна только в силу состояния анонимности, присутствующего самому тексту. Мы настаиваем, что в случае денег дело обстоит совершенно аналогичным образом. Мы всегда имеем дело с феноменом Денег-как-Мерности (можно даже сказать, с самой идеей денег, как некой виртуальной структуры), но «в быту» оперируем лишь анонимными деньгами-формой. Ведь, кроме уже описанной ситуации магазинных покупок, также возможна и ситуация «покупки» за счет денег известности, но даже в таком случае известность человека будет «затемнена» известностью его денег (похожая ситуация с писателями, которых «знают» именно как авторов текстов).

Выходит, что деньги анонимны до тех пор, пока анонимен их носитель? Но что мы можем сказать о деньгах известного человека, кроме того, что они у него есть? А разве универсальность денег заключается не в том, что они есть у всех¹³? Ведь в группе людей, чья анонимность обеспечена деньгами, самым заметным будет люмпен, который этих денег не имеет, а вовсе не тот, у кого денежных средств больше всего. Характерно, что к такому экономически «не выраженному» индивиду будет соответствующее жалостливо-презрительное отношение. Деньги полностью обеспечивают нас за счёт наших

усилий их получения. Деньги покупают нас нас самих в том виде, в котором мы хотим себя видеть¹⁴. Но любой экономический способ существования нас — это способ существования денег. Единственный способ «выйти» из этой анонимности-за-деньгами — это существовать вне пространства денег и без них. Именно это мы можем назвать метачеловеческим — новое пространство реальности, где человек снят до состояния работника с деньгами¹⁵, до своей анонимности, в силу безусловной анонимности самих денег. Как справедливо заметил К. Ясперс: «Анонимное — это и подлинное бытие человека, угрожающее исчезновением в рассеянии, и подлинное небытие, притязующее как будто на всю сферу существования. Вопрос об анонимных силах — это вопрос о бытии самого человека» [7].

Человек, находящийся таким образом «за деньгами», не владеет ими. Находясь в анонимных форматах денежных отношений, такой субъект не реализует себя, не актуализирует себя через деньги, но является способом воплощения самих денег. Такой человек (а вернее будет сказать, «потребитель») вместо *владения* деньгами, сосредоточен на их *использовании*, такой человек вообще может быть назван существующим, лишь пока он находится в экономическом пространстве¹⁶. Деньги в таком случае утрачивают значение мерности, становясь единственным, что вообще имеет значение, поскольку в такой автономной логике уже ни человек, ни какие-либо другие предметы не имеют своего значения. Парадоксальным образом они уже не имеют больше ценности, потому что их бытие теперь заключается в том, чтобы быть лишь проявлением этой ценности¹⁷. Вопрос о Бытии в *логике потребления*, очерченной еще Ж. Бодрийяром, уходит не в силу преобладания человека, но в силу преобладания Ценности. Таким образом, деньги могут рассматриваться нами как явление, освобождающее нас как «от» (здесь в логике владения — от того, что мешает мне актуализировать себя в полной мере), так и «для» (здесь уже в логике потребления — для возможности существования самих денег, как символа абсолютного предмета, обладающего неограниченной ценностью-оценкой).

Из всего сказанного вовсе не следует, будто процесс увеличения значимости денег есть нечто негативное, поскольку подходить к этой сущности (равно как и к сущности Ценности) с помощью оценочных суждений — наибольшее заблуждение, которое доступно исследователю данной темы. Напротив, авторы считают, что такой процесс есть результат внутренней логики движения системы Человек — Ценность — Бытие, и тогда существуют две возможные формулировки описанных событий.

Первая представляет собой метафизическое представление о нарушении паритета Ценности и Бытия, в этой концепции человек представляет собой лишь пассивное место для конфликта этих структур, в ходе которого Ценность одержала (временную?) победу. Тогда представление о деньгах, как о метачеловеческом явлении дает нам картину нового человека, полностью анонимного, в силу его пребывания в абсолютно анонимной реальности денег¹⁸.

Вторую, напротив, можно представить исходом человека из метафизики. В таком прочтении человек с помощью денег впервые осознал себя полноценным субъектом, после чего он может не просто вслед за Протагором назвать себя «мерой вещей,

какие существуют, а какие нет», то есть субъектом, фиксирующим только сам факт наличия вещи, но стать полноценным творцом реальности, ее безусловным владельцем, через приращение всего сущего посредством денег¹⁹.

Что действительно важно, так это то, что обе данные концепции находятся в поле, обозначенном М. Хайдеггером как «забвение Бытия», когда феномен Бытия в одном случае сводится к бытию самого человека, а в другом — к сущности, являющейся лишь формой организации Ценности.

Современная эпоха действительно формируется, прежде всего, как экономическая реальность. Возможно, это превалирование Ценности в мире и не позволяет достаточно от нее «отойти», чтобы о ней стало возможным адекватно судить. Кажется удивительным, но даже древняя «наука о том, что ценнее всего», так и не смогла точно сказать, «что же такое ценность вообще?». Подобное, как полагают авторы, кроется именно в самой сущности субъекта, как являющего ценности в полной мере. Именно по причине невозможности преодоления субъективного начала самого человека вопрос о «ценности», а следовательно, и феномена денег, до сих пор остается незакрытым.

Примечания

¹ Альтернативную точку зрения, касательно природы денег, представленную в работах Г. Кнаппа, Ф. А. Манна и др., авторы оставляют без рассмотрения.

² «Вексель <...> есть лишь знак другого, всеобщего — ценности» [8].

³ «Человек сперва вкладывал ценности в вещи, чтобы сохранить себя, — он создал сперва смысл вещам, человеческий смысл! Поэтому называет он себя «человеком», т. е. оценивающим» [3, с. 60].

⁴ Подробнее см. [9].

⁵ «...на самом деле ценность как раз и оказывается немощным и прохудившимся прикрытием для потерявшей объем и фон предметности сущего» [2, с. 56].

⁶ «Ценность, мыслимая независимо от ее признанности, есть метафизическая категория; как таковая она находится по ту сторону дуализма субъекта и объекта <...> сущая для себя, значимая в себе ценность не объективна, ибо она мыслится именно как независимая от субъекта, который ее мыслит» [4, р. 65–66].

⁷ «Для Ницше «переоценка ценностей» означает, что исчезает именно «место» под прежние ценности, а не так, что просто расшатываются они сами <...> изменяется вид и направленность полагания ценностей и определение сути ценностей» [2, с. 65] уточняет М. Хайдеггер.

⁸ «Человек — животное, совершающее обмен» [4, р. 271]. Слово парирует Аристотелю Зиммель.

⁹ «...все равны перед *потребительной ценностью* вещей и благ (в то время как они не равны и разделены перед лицом *менового стоимости*) <...> В отношении к бифштексу (потребительная ценность) нет ни пролетария, ни привилегированного» [10, с. 74].

¹⁰ «Пока влечения насилуют человека, мир образует для него неразличимую массу; так как, пока они означают для него только само по себе средство удовлетворения влечений, до тех пор с предметом, как с самостоятельной сущностью, не бывает связано никакого интереса» [4, р. 67].

¹¹ «Когда мы обращаем внимание на понятие *ценности*, тогда сама вещь рассматривается лишь как знак, и она имеет значение не сама по себе, а как то, чего она стоит. Деньги являются представителем всех вещей, но так как они не представляют собою самой потребности, а суть лишь знак последней, то они сами, в свою очередь, управляются специфиче-

ской ценностью, которую они в своем качестве абстрактного лишь выражают» [8].

¹² Подробнее см.: Р. Барт «Смерть автора» и М. Фуко «Что такое автор?»

¹³ «Кто представляет потребителя в современном мире? Никто. Кто мог бы это сделать? Все или почти все», — очень удачно приводит цитату какого-то журнала Ж. Бодрийяр [10, с. 116].

¹⁴ «"Личность" в качестве абсолютной ценности, с ее неуничтожимыми чертами и специфическим значением, такая, какой ее выковала вся западная традиция в организаторском мифе о Субъекте, с его страстями, волей, характером или... его банальностью, эта личность отсутствует, она мертва» [10, с. 118–119].

¹⁵ В таком рассмотрении человек есть его статус, некая виртуальная сумма мерностей (социальная «взятка»), приобретаемая за счет денег; не случайно в быденном языке, когда нужно представить какое-то лицо, то в первую очередь речь идет о его профессии, о той *функции*, которую он выполняет ради получения денег. То есть человек *оценивается* сквозь призму осуществляемой через него ценности-мерности (или, современным языком, «покупательской способности»).

¹⁶ «Только в потреблении излишка, избытка индивида, как и общество, чувствует себя не только существующим, но и по-настоящему живущим» [10, с. 67].

¹⁷ Такой ход рассуждения приводит нас к переворачиванию императива И. Канта: человек становится целью, поскольку является средством, через которое возможно обращение денег в виде *любых* объектов созданной им реальности, в том числе самих людей. Или словами Бодрийяра: «Производить ценность (знаки и т. д.) является *обязательной* социальной повинностью» [10, с. 201].

¹⁸ «То, что существует для меня благодаря деньгам, то, что я могу оплатить, т.е. то, что могут купить деньги, это — я сам, владелец денег. Сколь велика сила денег, столь велика и моя сила. Свойства денег суть мои — их владельца — свойства и сущностные силы. Поэтому то, что я есть и что я в состоянии сделать, определяется отнюдь не моей индивидуальностью» [11].

¹⁹ И тогда слова К. Маркса для нас теряют своей отрицательной коннотации: «Капиталист знает, что всякие товары, какими бы оборвышами они ни выглядели, как бы скверно они ни пахли, суть деньги в духе и истине» [12].

Библиографический список

1. Кортунов В. В. Философия денег. М.: МНФ, 1997. 172 с.
2. Хайдеггер М. Бытие и время: пер. с нем. М.: Республика, 1993. 447 с. ISBN 5-250-01496-8.
3. Ницше Ф. Так говорил Заратустра: пер. с нем. СПб.: Лениздат, 2013. 352 с. ISBN 978-5-905799-48-8.
4. Simmel G. The Philosophy of Money / Ed. by David Frisby. L., NY: Routledge, 2004. 616 p. ISBN 0-203-48113-5, 0-203-68069-3, 0-415-34173-6, 0-415-34172-8.
5. Dehaene M. and De Cauter L. Heterotopia and the city: public space in a postcivil society. N. Y., 2008. 358 p. ISBN 0-203-08941-3.
6. Аристотель. Политика. М.: Neoclassic, 2016. 136 с. ISBN 978-5-17-099791-6.
7. Ясперс К. Смысл и назначение истории. Духовная ситуация времени: пер. с нем. М.: Политиздат, 1991. 388 с. ISBN 5-250-01357-0.
8. Гегель Г. Философия права: пер. с нем. М.: Мысль, 1990. С. 119. ISBN 5-244-00384-4.
9. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии: пер. с нем. М.: Академический проект, 2009. Кн. I. С. 144. ISBN 978-5-8291-1042-0.
10. Бодрийяр Ж. Общество потребления: его мифы и структуры: пер. с фр. Е. А. Самарской. М.: Республика, Культурная революция, 2006. 269 с. ISBN 5-250-01894-7.
11. Маркс К. и Энгельс Ф. Из ранних произведений. Экономически-философские рукописи 1844 года. М.: Политиздат, 1956. 618 с.
12. Маркс. К. Капитал. М.: АСТ, 2001. Т. 1. 146 с. ISBN 966-03-1383-7.

КОЧНЕВ Роман Леонидович, магистрант гр. КРМ-161 факультета «Элитное образование и магистратура».

Адрес для переписки: r-kochnev@mail.ru

ЦВЕТУХИНА Екатерина Андреевна, кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры «Философия и социальные коммуникации».

Адрес для переписки: kat.kalach@mail.ru

Статья поступила в редакцию 29.05.2017 г.

© Р. А. Кочнев, Е. А. Цветухина

Книжная полка

Василенко, И. А. Политическая философия : учеб. / И. А. Василенко. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Юрайт, 2017. – 424 с. – ISBN 978-5-9916-3239-3.

В учебнике основное внимание отводится рассмотрению новых проблем философии политики в рамках информационной парадигмы общественнознания. Представлена онтология «цветных» и «твиттерных» революций, проблемы информационного государства, философия современной информационной войны. Основной акцент при рассмотрении современных проблем философии политики сделан на вопросах исследования информационных ресурсов политической власти, конфликте между политическим и экономическим человеком информационного общества, а также на сложных проблемах постижения постклассического мира политики. Для более эффективного усвоения теоретического материала в конце глав приведены вопросы и задания для самоконтроля.

Этим выпуском нашего журнала мы открываем новую рубрику «ПОЗИЦИИ И А-ПОЗИЦИИ». В рамках рубрики мы намерены периодически публиковать переводные статьи по всем тематическим направлениям нашего журнала. В числе предлагаемых читателям переводов будут присутствовать как классические тексты, так и самые свежие исследования наших зарубежных коллег.

Главным критерием отбора статей для будущих переводов будет служить их способность предлагать новые неординарные взгляды на интересующие наших читателей проблемы. Мы постараемся отбирать для будущих переводов тексты, в которых присутствуют оригинальные и нетривиальные аргументы, — статьи, которые обладают известной долей интеллектуальной провокации, способной побуждать читателей к самостоятельным размышлениям, а может быть, даже и к альтернативным исследовательским поискам.

В рамках новой рубрики «ПОЗИЦИИ И А-ПОЗИЦИИ» мы не намерены целенаправленно продвигать какие-либо конкретные концепции или исследовательские идеологии. Напротив, мы постараемся предоставлять нашим читателям доступ к самым разным точкам зрения, поскольку, как известно, именно дискуссии и споры, разворачивающиеся вокруг конфликтующих между собой концепций, служат подлинным интересам интеллектуального творчества.

Каждый публикуемый перевод будет сопровождаться оригинальной статьей-комментарием, в которой мы будем предлагать не только развернутую экспозицию основных идей представляемого читателям перевода, но и давать собственный детальный критический анализ изложенных в нем позиций, концепций и идей.

Надеюсь, в будущем наша новая рубрика «ПОЗИЦИИ И А-ПОЗИЦИИ» найдет своего благодарного читателя и позволит познакомиться с многими классическими текстами и исследовательскими новинками наших зарубежных коллег. Она послужит открытой дискуссионной площадкой, которая окажется способной существенным образом оживить научные поиски в соответствующих тематических направлениях, а также поднимет на более высокий уровень культуру научной полемики.

Главный редактор А. В. Нехаев

УДК 111.852:7.011

А. В. НЕХАЕВ

Омский государственный
технический университет,
г. Омск

ИСКУССТВО = ИСКУССТВО ИЛИ ИСКУССТВО ≠ ИСКУССТВО: АРТОБЪЕКТЫ И ПРОБЛЕМА ТОЖДЕСТВА

В статье «От зомби искусства к мертвому искусству» кэмбриджский философ Рами Маджид затрагивает ряд традиционных вопросов философии искусства и эстетики. Рассматривая феномен зомби искусства, — когда произведения искусства получают настолько значительные физические повреждения, что перестают рассматриваться нами в качестве таковых, — Рами Маджид делает провокационный вывод о том, что любой артобъект может рассматриваться как тождественный себе в качестве артефакта. Этот вывод позволяет занять позиции радикального физикализма в области искусства, поставив под сомнение большую часть традиционных теорий искусства, рассматривающих артобъекты как нетождественные артефактам, которые их репрезентируют.

Ключевые слова: Мир Искусства, артефакт, артобъект, эстетические свойства, тождество.

Вопрос о том, как именно материальные вещи реального мира (артефакты) становятся объектами Мира Искусства (артобъектами), традиционно

является главным центром внимания философии искусства и эстетики. Формально этот вопрос может быть представлен в следующем виде:

{артефакт = артобъект} ∨ {артефакт ≠ артобъект}. По мнению большинства философов искусства и эстетиков, любой артобъект, рассматриваемый в качестве артефакта, является в своей основе чем-то абсолютно примитивным, — примитивным в том смысле, что артобъект как таковой нельзя редуцировать к его отдельным материальным составляющим. Например, если мы имеем дело с картиной, то рассматриваемая как простой артефакт она оказывается на деле не более чем множеством цветочных пятен (вне зависимости от того, чем именно является эта картина — примером фигуративного искусства или же чистой абстракцией). Нехитрый анализ нашего восприятия этого артефакта без труда позволяет нам составить его полное описание, используя суждения наподобие «это — множество цветочных пятен, расположенных на поверхности так-то и так-то». Однако вполне очевидно, что наше суждение о том, что «это — картина», существенным образом отличается от суждения «это — множество цветочных пятен, расположенных на поверхности так-то и так-то», поскольку в последнем случае мы сталкиваемся с набором тривиально истинных суждений (если не сказать, с обычными тавтологиями) — цветочные пятна, образующие картину, действительно являются теми самыми цветочными пятнами, которые мы видим на этой картине.

Присуждение артефакту статуса артобъекта, таким образом, отличается от простой способности видеть этот объект и распознавать отдельные его материальные составляющие¹. Все эти очевидные обстоятельства, связанные с крайне специфическим характером непосредственного восприятия и процессов идентификации артефактов в качестве артобъектов, склоняют многих философов искусства и эстетиков в пользу тезиса {артефакт ≠ артобъект}, постулирующего нетождественность артобъекта своей собственной репрезентации — артефакту. Артобъект здесь чаще всего истолковывается как особого рода абстрактный объект, составленный из множества переживаемых в опыте восприятия эстетических свойств (дерзкий, нескромный, остроумный, трогательный и т.д.) полностью независимых от совокупности атрибутивных физических свойств артефакта (красный, круглый, стальной, рельефный и т.д.), которые на практике репрезентируют нам этот артобъект, либо рассматривается как комплексный объект, манифестирующий посредством совокупности атрибутивных физических свойств артефакта некоторый ограниченный набор художественно-релевантных предикатов (изобразительный, выразительный и т.д.), понимаемых как элементарные составляющие Мира Искусства. Вопрос о том, как вещи реального мира становятся произведениями искусства, получает здесь, таким образом, формально довольно простое решение: обрастая эстетическими свойствами или же составляя альянсы с художественными идеями, артефакты без особого для себя труда приобретают статус артобъектов.

Несмотря на популярность и влияние подобной позиции, Рами Маджид в своем исследовании, однако, находит очень интересный и нестандартный аргумент, который вполне мог бы быть использован в защиту прямо противоположного тезиса {артефакт = артобъект}, — тезиса о том, что артобъект должен приниматься и рассматриваться как тождественный своему артефакту. Для этого он переворачивает с ног на голову традиционный

вопрос о том, как именно артефакты становятся артобъектами, предлагая нам прежде задуматься над тем, как эти самые артобъекты лишаются своего статуса произведений искусства, становясь обычными артефактами — банальными материальными вещами, кусками металла, стекла, мрамора или бесполезными и не имеющими никакой ценности комками красок.

Реальными примерами утраты артобъектами статуса произведений искусства, по мнению Рами Маджида, могут служить объекты, образующие скрытый от посторонних взглядов мир зомби искусства. Такие объекты представляют собой артефакты, которые прежде были полноценными артобъектами, однако, в силу тех или иных обстоятельств получили различные серьезные физические повреждения и были изъяты из галерей и выставочных пространств. Например, культовая для нео-поп-арта «Собака из шариков» Джеффа Кунса является именно таким объектом (рис. 1, 2).



Рис. 1. «Собака из шариков» Джеффа Кунса [без повреждений]



Рис. 2. «Собака из шариков» Джеффа Кунса [поврежденная]

Аргумент Рами Маджида, явно или неявно склоняющий нас к признанию тождества артобъектов своим артефактам, черпает свою силу и убедительность из одного довольно простого с виду соображения: если мы согласны с тем, что артобъекты являются абстрактными объектами, отличными от репрезентирующих их артефактов, феномены зомби искусства и мёртвого искусства как таковые окажутся для нас абсолютно загадочными и необъяснимыми. Действительно, допустив хоть на мгновение, что эстетические свойства артобъекта никак не связаны с атрибутивными свойствами артефакта, становится сложно (если вообще возможно) понять не только исторически сложившиеся на артрынке практики страховых компаний и аукционных домов, но и объяснить, почему мы обязаны, например, при взгляде на артефакт поврежденной «Собаки из шариков» Джефффа Кунса (рис. 2) *испытывать идентичные по силе и качествам эстетические чувства*, как и при созерцании этого же самого артобъекта, пребывающего, правда, в полной целостности и сохранности (рис. 1). Вполне очевидно, однако, что это не так, а стало быть, эстетические свойства артобъекта напрямую зависят, а вполне возможно и полностью тождественны атрибутивным физическим свойствам артефакта.

Как и любой другой взгляд на природу искусства, предлагаемый Рами Маджидом радикальный физикалистский тезис о тождестве артобъекта своему артефакту, может столкнуться с критикой. В своем исследовании Рами Маджид, тем не менее, не рассматривает возможные возражения и контраргументы, предлагая нам самостоятельно сформулировать некоторые наиболее очевидные из них, чтобы на практике проверить насколько обоснованным является отстаиваемый им радикальный физикалистский взгляд на природу искусства.

Первое очевидное возражение против намерения отождествлять эстетическое и физическое, артобъекты и артефакты, заключается в указании на то, что совокупность артобъектов как таковая не образует естественного вида. Картины или скульптуры, например, являются уникальными артефактами, а романы или симфонии без особого труда тиражируются во множестве артефактов. Приняв во внимание это немаловажное для понимания искусства обстоятельство, критики могли бы настаивать на том, что предложенный Рами Маджидом аргумент имеет силу лишь в отношении уникальных артефактов, являющихся акцидентной суммой атрибутивных свойств, но полностью ее утрачивает в отношении тиражируемых, которые никак не могут быть представлены в виде такой суммы, поскольку очевидно, что литературные и музыкальные произведения как таковые не содержатся в какой-либо одной конкретной книге или партитуре. Действительно, если я куплю в магазине партитуру симфонии № 5 Густава Малера или DVD-диск с записью сингла «Don't Cry Tonight» рок-группы Guns N'Roses, а затем в порыве безумия сожгу их у себя во дворе, то будет наивным полагать, что подобные действия способны причинить сколько-нибудь ощутимый ущерб этим двум артобъектам². Представленное возражение, казалось бы, лишает аргумент Рами Маджида львиной доли его силы и убедительности, однако, при более внимательном анализе легко выясняется, что это далеко не так.

Чтобы показать необоснованность и бесперспективность этого возражения, достаточно провести различие между двумя разными видами тождества,

которые критики физикализма либо умышленно, либо по неосторожности смешивают между собой. Речь здесь идет об очевидном различии между качественным тождеством и тождеством нумерическим. Два артефакта вполне могут быть качественно тождественны, если они обладают конечным набором одних и тех же атрибутивных свойств. Например, купленный мной DVD-диск с записью сингла «Don't Cry Tonight» тождественен в отношении своих атрибутивных свойств такому же купленному вами DVD-диску. Они оба сделаны из того же сплава пластмассы, имеют одни и те же форму, окраску, а записи на них имеют идентичное по своему качеству звучание. В отношении своих атрибутивных свойств они схожи настолько, что оказывается невозможным отличить один DVD-диск от другого. Нумерически они, однако, не тождественны друг другу, поскольку, если речь заходит о *таком* виде тождества, это означает, что я и вы в реальности должны иметь дело с одним и тем же DVD-диском, например, прослушивать записанный на нем сингл, но просто делать это в разное время, скажем, вы днем, а я ночью. Возвращаясь же теперь к фактам существования в Мире Искусства уникальных и тиражируемых артефактов, не сложно заметить, что в обоих случаях артобъекты могут быть вполне им тождественны с той лишь разницей, что в первом случае тождество является нумерическим, так как артобъект является этим и только этим уникальным артефактом, а во втором — качественным, поскольку здесь артобъект является качественным тождеством всего тиража артефактов целиком.

Приняв это во внимание, мы понимаем, что тезис о тождестве эстетического и физического, артобъектов и артефактов, в действительности никак не может быть затронут возражением, которое спекулирует на отсутствии единого понятия искусства. Иллюзия окончательно рассеивается, когда мы понимаем, что в случае с уникальным артефактом, лишить его статуса артобъекта путем нанесения физического ущерба оказывается довольно просто. Например, мне достаточно изрезать бритвой или облить кислотой холст с картиной «Автопортрет хулигана» Жана-Мишеля Баския, чтобы превратить его в зомби искусство, или же сжечь этот холст дотла, отправив его в мир мёртвого искусства. Случай же с таким артобъектом, как сингл Guns N'Roses «Don't Cry Tonight», потребует от меня приложить намного больше усилий, поскольку здесь мне придется иметь дело со всем его многомиллионным тиражом³. Таким образом, критическое возражение, согласно которому, если артобъект не является нумерически тождественным своему артефакту, то он обязательно должен рассматриваться в качестве абстрактного объекта, с которым мы не можем иметь никаких прямых каузальных взаимодействий и в том числе повредить или уничтожить его⁴, оказывается при более тщательной проверке ложным и бьет мимо цели.

Второе не менее очевидное возражение против тождества эстетического и физического, артобъектов и артефактов состоит в том, что история Мира Искусства, к сожалению, знает случаи искусных подделок, многие из которых столь мастерски выполнены, что вправе притязать на качественное тождество со своими оригиналами. Однако мы прекрасно понимаем, что любая подделка, в отличие от оригинала, представляет в лучшем случае декоративный интерес, не имея никакого подлинного художественного значения. Факт существования

в мире искусства подделок ставит радикальный физикализм в довольно неприятную ситуацию, поскольку от него требуется найти убедительное объяснение того, как возможно существование пары неразличимых в отношении своих атрибутивных свойств артефактов, один из которых является подлинным артобъектом, а другой — нет.

Подобное возражение, однако, легко устраняется путем включения в совокупность атрибутивных свойств артефакта дополнительного реляционного свойства — признака подлинности или авторства, — выражающего тем самым согласие признавать статус артобъектов лишь за теми артефактами, которые обладают таким реляционным свойством. Сложнее дело обстоит с артефактами, которые являются репликами произведений искусства, т.е. копиями артобъектов, которые были изготовлены либо самим автором, либо кем-то другим по прямой просьбе автора⁵. Тем не менее, как и в случае с подделками, радикальный физикализм и здесь не видит необходимости отказываться от тезиса о тождестве эстетического и физического. Просто в случае с репликами (к которым, например, можно отнести многие дадаистские реди-мейды или некоторые артобъекты нео-поп-арта), как и в случаях с музыкальными или литературными произведениями, от нас требуется всего лишь признать, что артобъект является здесь качественным тождеством всей совокупности существующих реплик, т.е. как таковой тождественен атрибутивным свойствам тиражируемых, а не уникальных артефактов.

Наконец, третьим очевидным и действительно вызывающим реальные затруднения возражением против нашего стремления отождествить эстетическое и физическое, артобъекты и артефакты, может служить хорошо известный историкам философии парадокс корабля «Арго»⁶, который неизбежно возникает во всех тех случаях, когда мы увязываем критерий тождества с акцидентной суммой атрибутивных физических свойств. Суть этого парадокса заключается в том, что любые изменения в акцидентной сумме физических свойств некоторого объекта, неумолимо требуют от нас признания факта нетождественности изменившегося таким образом объекта самому себе. Например, замена даже одной сгнившей доски на корабле Тесея означала бы, что отныне перед нами уже не «Арго», а некий новый корабль, т.е. получалось бы, что «Арго» ≠ «Арго». Находчивый критик радикального физикализма, пользуясь аналогичной схемой рассуждения о тождестве, критерием которого провозглашается акцидентная сумма физических свойств, вполне способен сформулировать применительно к Миру Искусства собственный парадокс. Например, если мы допускаем, что некий представляющий для нас эстетическую ценность артобъект, потерявший с течением времени свой первоначальный облик, мог бы быть нами отреставрирован с целью придать этому артобъекту прежние блеск, красоту и очарование, мы неожиданным для себя образом столкнулись бы с тем, что вернувшийся к нам после реставрации артобъект является уже совсем не тем же самым произведением искусства, которым мы некогда восторгались. Изменившаяся вследствие реставрации акцидентная сумма физических свойств артефакта с необходимостью требовала бы от нас признать, что рассматриваемый нами артобъект не только перестал быть прежним, но и более того, перестал быть *тем же самым* артобъектом. Иными словами, артобъект до реставра-

ции и после нее неожиданным образом оказывался бы нетождествен сам себе, что очевидным образом парадоксально, ибо получается — {артобъект ≠ артобъект}. Привлечение реляционного свойства авторства ничем здесь нам не способно помочь, поскольку после реставрации это свойство оказывается связанным уже не со всей акцидентной суммой физических свойств целиком, а только лишь с их частью (т.е. теми фрагментами артефакта, которые не подвергались реставрации и качественно остались прежними).

Казалось бы, представленное находчивым критиком возражение имеет невероятную силу и способно окончательно похоронить радикальный физикалистский взгляд на Мир Искусства. Однако в действительности это не так. Даже угроза со стороны парадокса «Реставратора» не может рассматриваться нами как достаточное основание для того, чтобы отказаться от твердого убеждения в существовании фактов тождества артобъектов своим артефактам. Ответ на этот неприятный с виду парадокс со стороны радикального физикализма мог бы быть следующий: если мы согласны с тем, что тождество артефакта как вещи зависит от акцидентной суммы его физических свойств, то любое изменение в этой сумме неизбежно нарушает такое тождество, а значит, и основывающееся на нем произведение искусства. Отреставрированный артефакт, если и остается тем же самым артефактом, то является таковым только в той части акцидентных физических свойств, которые сохранились после реставрации⁷. Принимаемое же нами дополнительное реляционное свойство авторства, имея отношение к оставшейся от оригинального артефакта части акцидентных физических свойств, позволяет нам утверждать, что *выставленный на обозрение после реставрации артобъект является только частично тем же самым произведением искусства, что и до реставрации*. Одного этого обстоятельства вполне достаточно, чтобы мы могли констатировать высокую вероятность изменений художественной ценности этого артобъекта⁸, а в некоторых случаях (например, в результате неудачной реставрации) и возможность полной утери им всякой эстетической привлекательности⁹. Предлагаемое радикальным физикализмом решение парадокса «Реставратора» может показаться *prima facie* довольно обескураживающим, однако косвенным образом оно способно внести дополнительную ясность в наше понимание такого специфического феномена, как зомби искусство. Артефакты зомби искусства формально мало чем отличаются от отреставрированных артобъектов, поскольку для нас очевидным является то, что акцидентная сумма их физических свойств также претерпевает соответствующие изменения, с той лишь разницей, что причиной этих изменений становится не реставрация, а наоборот, получаемые этим артефактом физические повреждения. Собственно, по мнению Рами Маджид, именно эти повреждения и способны лишить артобъекты статуса произведений искусства, отправив их в мрачный мир зомби искусства.

Таким образом, казалось бы, абсолютно маргинальный феномен зомби искусства, к которому Рами Маджид обращается в своем исследовании, ставит в центр внимания философии искусства и эстетики ряд новых интересных и головоломных проблем, связанных со спецификой применения понятия тождества в Мире Искусства. В поисках решения этих необычных и непривычных для традиционной философии искусства головоломок, Рами

Маджид предлагает нам бросить взгляд на хорошо знакомый Мир Искусства (Artworld) с довольно неожиданной стороны, чтобы увидеть в нем новый очаровательный Мир Банального (Commonplace space), в котором даже такие, казалось бы, возвышенные объекты, как произведения искусства, без какого-либо труда поддаются натурализации, а эстетическое поглощается полностью и без всякого остатка физическим. Несмотря на очевидный *insulter à goût du public*¹⁰, этот радикальный физикалистский взгляд на искусство покоится на чрезвычайно прочных философских основаниях. Ведь, в конце концов, если эстетическому нельзя нанести физического ущерба, почему поврежденные артобъекты становятся зомби искусством, а иногда, будучи полностью уничтоженными, и мёртвым искусством? Быть может, артобъект, вопреки мнению большинства философов искусства и эстетиков, все же тождественен себе как артефакту, а манифестируемое им множество эстетических свойств просто-напросто идентично физическим?

Примечания

¹ Подобных взглядов, например, в целом придерживается институциональный конвенционализм [1, Р. 576–580; 2, Р. 15]. Знаменитая статья «The Artworld» Артура Данто, в частности, содержит в себе множество пассажей, в которых он демонстрирует их релевантность подлинной природе артобъектов: «Допустим, что перед нами некто... обладающий... мыслью о том, что *все видимое им есть краски*: черная сквозная линия пересекает продолговатую фигуру, окрашенную в белый цвет. <...> ... если он просит нас показать ему что-либо еще, чтобы на примере удостовериться, что это и есть произведение искусства... то мы не можем выполнить его просьбу, ибо на самом деле он ничего не упустил из виду (и было бы абсурдно предполагать, что существует нечто крошечное, на что мы могли бы ему указать, а он, в свою очередь, глядясь в это внимательно, воскликнуть: «Вот оно! Наконец-то я вижу произведение искусства!»). Мы не сможем ему помочь до тех пор, пока он не поймет, *что именно представляет собой художественная идентификация, конституирующая* произведение искусства. Если он не сможет постичь этого, он никогда не будет способен увидеть произведение искусства: он будет похож на ребенка, который смотрит на палку и видит лишь палку» [1, Р. 579; пер. с англ. Ираиды Нехаевой. — Прим. А. Н.].

² Подробный анализ трудностей и примеров, связанных с низведением до статуса мёртвого искусства тиражируемых артобъектов, наподобие музыкальных произведений, содержится, в частности, в замечательном исследовании Маркуса Россберга [3].

³ Даже такой отъявленный сторонник исторического конвенционализма, как Джеральд Левинсон, признает, что, хотя артобъекты наподобие музыкальных произведений и являются нетождественными своим артефактам абстрактными объектами, они все же могут стать мёртвым искусством, если мы способны уничтожить все записи и память о них [4, Р. 262; также ср. с этим: 5, Р. 89].

⁴ По счастью, исторических примеров низведения тиражируемых артобъектов до статуса мёртвого искусства исключительно мало. Однако таковые все же имеются, достаточно здесь напомнить о сожженном втором томе «Мёртвых душ» Николая Гоголя.

⁵ Например, хорошо известна судьба одного из самых знаменитых реди-мейдов Марселя Дюшана — «Фонтан», который был уничтожен самим автором, но позднее по его же собственной просьбе был воссоздан в виде нескольких реплик артдиллером Альфредом Стиглицем.

⁶ Одно из самых первых упоминаний об этом парадоксе, в частности, можно найти у Плутарха, который в своих «Срав-

нительных жизнеописаниях», рассказывая о судьбе Тесея, вскользь упоминает, что «тридцативесельное судно, на котором Тесей с подростками вышел в плавание и благополучно вернулся, афиняне хранили... убирая старые доски и балки по мере того, как они ветшали, и ставя на их место другие, крепкие, так что корабль этот сделался даже спорным примером в рассуждениях философов... одни утверждали, что он остается самим собою, другие — что он превратился в новый предмет» [6, с. 16].

⁷ Такое необычное решение можно обнаружить, например, в трудах радикального физикалиста Томаса Гоббса, который в своем трактате «О теле» пишет: «Если мы... даем какой-нибудь вещи имя, сообразуясь с какой-нибудь акциденцией, то идентичность вещи зависит от материи. Ибо если мы уменьшаем или увеличиваем материю, то старые акциденции исчезают и возникают новые, не являющиеся количественно теми же самыми. Корабль, под именем которого мы подразумеваем сформированную определенным образом материю, остается тем же, пока остается той же его материя. Если ни одна часть последней не остается той же, что и раньше, то корабль становится количественно совершенно другим. Если некоторые части корабля остаются, а другие заменяются новыми, то корабль — частью тот же, а частью — другой» [7, с. 173].

⁸ Вероятно, именно этим неприятным обстоятельством следует объяснять значительное снижение денежной стоимости отреставрированных артобъектов в сравнении с их сохранившими свое первоначальное состояние собратьями, о чем нам, в частности, свидетельствует сложившаяся на арт-рынке практика аукционных домов.

⁹ Таким образом, мы видим, что это решение только кажется парадоксальным, поскольку оно, похоже, имеет под собой некоторые довольно разумные основания. В чем-то оно напоминает принятие человеком частного решения об изменении своей внешности. Это как если бы любимая мною женщина, желая увеличить свою грудь, вставила себе силиконовые импланты. В подобных обстоятельствах я, разумеется, продолжал бы считать ее той же самой женщиной, что и прежде, однако, вполне вероятно, что мое собственное отношение к ней стало бы другим.

¹⁰ Оскорбление общественного вкуса (фр.).

Библиографический список

1. Danto A. C. The Artworld // The Journal of Philosophy. 1964. Vol. 61. Issue 19. P. 571–584. DOI: 10.2307/2022937.
2. Danto A. C. Artworks and Real Things // Theoria. 1973. Vol. 39. Issue 1-3. P. 1–17. DOI: 10.1111/j.1755-2567.1973.tb00627.x.
3. Rossberg M. Destroying Artworks // Art and Abstract Objects / C. M. Uidhir (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2012. P. 62–83. ISBN 9780199691494.
4. Levinson J. What a Musical Work Is, Again // Music, Art, and Metaphysics. Ithaca: Cornell University Press, 1990. P. 215–263. ISBN 9780199596638.
5. Thomasson A. L. The Ontology of Art // The Blackwell Guide to Aesthetics / P. Kivy (ed.). Oxford: Blackwell, 2004. P. 78–94. ISBN 978-0631221319.
6. Плутарх. Тесей // Сравнительные жизнеописания в 3 т. Т. 1 / Пер. и подгот. изд. С. П. Маркиша, С. И. Соболевского. М.: АН СССР, 1961. С. 5–25.
7. Гоббс Т. О теле // Сочинения в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1989. С. 66–218.

НЕХАЕВ Андрей Викторович, доктор философских наук, профессор кафедры «Философия и социальные коммуникации».

Адрес для переписки: A_V_Nehaev@rambler.ru

Статья поступила в редакцию 27.06.2017 г.

© А. В. Нехаев

ОТ ЗОМБИ ИСКУССТВА К МЁРТВОМУ ИСКУССТВУ

Зомби искусство, или мертвое искусство — это произведения искусства, которые не подлежат реставрации и которые, по мнению страховых компаний, искусством более не являются. Они изымаются с арт-рынка и хранятся в запасниках как объекты, не представляющие никакой ценности. Данная статья имеет своей целью прояснить понятие зомби искусство. Среди прочего, необходимо установить, представляют ли артефакты, именуемые зомби искусство, какую-либо эстетическую ценность, и могут ли они действительно перестать быть произведениями искусства как таковыми, т.е. считаться мертвым искусством.

Ключевые слова: зомби искусство, неликвидное искусство, мертвое искусство, плохое искусство, эстетические свойства.

Введение. Хватило одного неосторожно чихнувшего посетителя музея, чтобы картина Эда Рейнхарда¹, более не подлежащая реставрации, была изъята с арт-рынка и принесла страховым компаниям лишь миллионные убытки из-за предполагаемой утери ею ценности как произведения искусства. Эта картина, как и многие другие, обрела статус зомби искусства, считающегося бесполезным и даже не искусством вовсе. Физическое состояние этих картин остается все еще относительно хорошим, однако в инвентарной ведомости страховых компаний они причисляются к артефактам, утратившим всякую ценность.

Эстеты могут возразить: «Как вы смеете более не считать это произведением искусства?! Чиханье, порезы, трещины и другие повреждения разного рода могут быть причиной снижения денежной стоимости произведения искусства, но отнюдь не их эстетической ценности. Даже если повреждения снижают эстетическую ценность произведения искусства, оно вовсе не перестает быть таковым. Если мне не нравится «Джоконда» Леонардо да Винчи, вправе ли я подрисовать Лизе усы, чтобы данная картина больше не считалась произведением искусства? Могут ли я с той же целью опорожниться в «Фонтан» Марселя Дюшана? Конечно же — нет. Более того, если верить конвенциональным теориям искусства, отнять у артефакта статус произведения искусства — не только маловероятно, но и кажется вовсе невозможным.

Впрочем, есть множество возможностей для споров об эстетике зомби искусства: как о его ценности, так и о его статусе произведения искусства. И подобные споры уводят нас от сути дела ввиду отсутствия единого мнения и полной несогласованности в вопросе о том, что же называть зомби искусством. Например, поврежденные картины, не обладающие статусом произведения искусства и именуемые мертвым искусством, позднее могут быть отреставрированы и вновь продаваться на арт-рынке. Подобным же образом произведения, подлежащие реставрации, получают статус зомби искусства, если их владельцы отказываются от реставрации либо просто-напросто оказываются не удовлетворены ее качеством.

Таким образом, мы видим, что перед философом искусства стоит тройная задача: 1) избавиться от путаницы в трактовках понятия зомби искусство, постаравшись учесть взгляды как Мира Искусства (the art-world), так и страховых компаний; 2) выяснить, может ли зомби искусство обладать эстетической ценностью; 3) установить может ли зомби искусство становиться мёртвым искусством.

Что такое «зомби искусство»? Обычно термины «зомби искусство» (zombie art), «мертвое искусство» (dead art) и «неликвидное искусство» (salvage art) рассматриваются как синонимы. Имеющие повреждения артефакты, именуемые зомби искусством и более не причисляются к искусству как таковому, т.е. считаются мертвым искусством. Однако подобная практика довольно проблематична, поскольку некоторые из рассматриваемых таким образом произведений все же считаются не полностью мертвыми. Было бы полезно вначале определить эти термины более точно, чтобы затем мы могли последовательно их использовать. Я предлагаю использовать следующие определения:

Зомби искусством (zombie art) может именоваться произведение искусства только и если только, оно (i) не уничтожено полностью, (ii) хотя и имеет значительные повреждения, (iii) вследствие чего является потерявшим свою ценность с точки зрения страховых компаний и изымается с арт-рынка.

Обесцененное произведение искусства (total loss) является таковым только и если только, оно (iv) не подлежит реставрации, или (v) расходы на его реставрацию превышают его стоимость, или же (vi) сам художник объявляет о невозможности реставрации и отказывает этому артефакту в статусе произведения искусства.

Мертвым искусством (dead art) могут именоваться артефакты тогда и только тогда, когда они (vii) ранее являлись произведениями искусства, но (viii) более таковыми не являются.

Это позволяет нам прояснить некоторые понятия. Однако кое-что остается все-таки неясным. Во-первых, если произведение искусства обретает статус зомби искусства, действительно ли оно перестает быть произведением искусства? Этот вопрос остается спорным и требует дальнейшего

рассмотрения. Ведь, хотя мы разграничиваем понятия зомби искусство и мертвое искусство в том, к чему они отсылают, остается область для их пересечения. Что же касается использования термина «неликвидное искусство» как синонима для «зомби искусства» и «мертвого искусства», то оно ошибочно и возникает вследствие неспособности строго разграничить последние два понятия. Большинство случаев использования термина «неликвидное искусство» поглощается понятием зомби искусства.

Во-вторых, необходимо учитывать особенности каждого отдельного произведения искусства, которые могут не позволить ему попасть в категорию зомби искусства. Так, например, трещина в скульптуре Огюста Родена «Поцелуй» вовсе не умаляет ценности этого артефакта, независимо от ее размера, и не может быть причиной низведения этой скульптуры к статусу зомби искусства. Аналогичным образом, многие знаменитые произведения искусства были принесены в дар музеям на условиях невозможности их дальнейшей продажи, однако это обстоятельство также не дает нам право именовать эти произведения зомби искусством.

И напротив, иногда сам характер повреждений определенного артефакта позволяет нам отнести его к разряду зомби искусства. Например, картина «Урожай» не является настолько поврежденной, чтобы не подлежать реставрации, да и сам художник от нее не отрекается. Тем не менее эта картина считается образцом зомби искусства, так как стоимость ее реставрации превышает ее рыночную стоимость. Аналогичным образом, реставрация может оказаться относительно недорогостоящей, однако сам художник может отказать подобному артефакту в статусе произведения искусства.

Таким образом, если конкретизировать наши рассуждения: условие (i), которое гласит, что произведение искусства, имея повреждения, тем не менее не разрушено полностью, безусловно, является важным, поскольку уничтоженное произведение искусства не представляет какой-либо эстетической ценности. Когда мы говорим о зомби искусстве, то подразумеваем, что чисто физически такие произведения остаются в относительно хорошем состоянии. Необходимость же самих повреждений, а именно условий (i–vi), также является весьма существенной, поскольку это не позволяет присваивать статус зомби искусства, исходя из слишком специфических соображений (*ad hoc* reasons). Например, это препятствует присвоению такого статуса, если сам художник осуждает свое произведение по каким-то совершенно посторонним причинам; скажем, потому что такое произведение больше не в моде.

Существуют также и релевантные условия, отсутствующие в приведенных выше определениях. Например, такая поразительная особенность зомби искусства, которая, отчасти и способствует фактическому приобретению ими этого статуса, как их размещение в запасниках страховых компаний. Подобные условия вполне актуальны, однако лучше всего их рассматривать как случайные черты зомби искусства. Причина этого в том, что они не кажутся необходимыми и достаточными (даже если мы рассматриваем их совместно) для присвоения произведениям статуса зомби искусства. В частности, поврежденные произведения могут находиться у самого художника, даже если они лишены своей рыночной стоимости. Они даже могут быть выставлены в музеях, подобно «Урожаю» или «Со-

баке из шариков» Джеффа Кунса, которые стали экспонатами выставки «Более не искусство», курируемой Элкой Краевской и Марком Васюттой, пытавшимися привлечь внимание к проблеме зомби/неликвидного искусства. Ко всему этому можно многое добавить, однако сказанного вполне достаточно, чтобы вооружиться черновым руководством (*rough handle*) к приведенным выше определениям, и в особенности к нашему определению зомби искусства. В общем и целом, мы убеждаемся в том, что зомби искусство — это непоправимо поврежденные произведения искусства, признанные страховыми компаниями, полностью утеревшими свою стоимость и изъятые с арт-рынка. Некоторые эстетики могут возразить, что такое толкование понятия зомби искусство слишком тесно связано с юридическими практиками, в отличие от других более абстрактных эстетических понятий. Действительно, предложенное здесь понимание в этом виновно. И чтобы подсластить эту пилюлю, стоит заметить, что наше определение не только связано с институтом юридических практик, но и не в последнюю очередь оказывается полезным при решении эстетически значимых вопросов. Обратимся же теперь к двум таким вопросам.

Может ли зомби искусство иметь какую-либо ценность? Ранее мы выяснили, что для того, чтобы объявить произведение зомби искусства бесценным — необходимо уравнивать его денежную стоимость с эстетической ценностью. Справедливости ради, стоит отметить, что есть некоторый смысл в том, что оба эти понятия могут быть между собой связаны. В частности, одна из наиболее популярных точек зрения на эстетическую ценность, которой придерживаются такие эстетики, как Кендалл Уолтон, Малькольм Баад и Джерральд Левинсон, настаивает на том, что произведения искусства имеют (внутреннюю) эстетическую ценность, если они соответствующим образом приносят удовольствие при их созерцании. Причиной этого удовольствия являются эстетические свойства, которыми обладает произведение искусства (эстетические свойства, грубо говоря, — это свойства, приписываемые объектам на основании того, как они выглядят, ощущаются, представляются и которые выражаются такими словами, как: «безмятежный», «яркий», «трогательный», «банальный», «трагичный» и т.п.). Как только мы примем это во внимание, станет понятно, что произведение зомби искусства могло бы иметь меньшую эстетическую ценность, если какие-то из его эстетических свойств, отвечавших за то, чтобы доставлять нам удовольствие при созерцании этого художественного произведения, оказались утеряны. В качестве альтернативы стоит упомянуть и то, что художественное произведение может не только утратить, но и приобрести некоторые свойства, которые, например, будут уменьшать его способность приносить нам удовольствие. Поэтому разумно полагать, что повреждения, снижающие денежную стоимость художественного произведения, также уменьшают и его эстетическую ценность, а значит, эти два понятия — денежная стоимость и эстетическая ценность — иногда бывают связаны между собой.

Также есть основания, чтобы говорить и о более тесных отношениях между этими понятиями. Вполне возможно, что денежная стоимость поврежденного искусства снижается из-за того, что повреждение каким-то образом делает наше созерцание этого произведения менее приятным. Но если это

так, то денежная стоимость произведения искусства не только соотносится с эстетической ценностью, она будет напрямую зависеть от эстетической ценности. Иными словами, полученное произведением искусства повреждение снижает его денежную стоимость именно потому, что оно уменьшает его эстетическую ценность.

Было бы неплохо, конечно, если бы денежная стоимость обязательно зависела от эстетической ценности произведения искусства, однако факты свидетельствуют об обратном. Как кажется, денежная стоимость и эстетическая ценность могут быть связаны, но это не всегда так. Картина Роберта Раушенберга, также представленная на выставке «Более не искусство», не имеет каких-либо повреждений, однако она изъята с арт-рынка как полностью потерявшая свою ценность. Если нет никаких видимых признаков повреждения, трудно понять, как именно зритель лишается какого-либо значительного удовольствия в своем созерцании картины, которое она бы приносила, будучи неповрежденной. Следовательно, потеря денежной стоимости не обязательно связана с утерей эстетической ценности. Картина вполне может иметь эстетическую ценность, вовсе не имея никакой денежной стоимости.

Вопрос об отсутствии видимого повреждения также указывает и на еще одну трудность с тезисом о зависимости этих двух понятий. Многие из эстетических свойств являются видимыми, однако появление таких художественных школ, как дадаизм, а также абстракционизм в целом, подталкивает нас к необходимости расширить понимание эстетических свойств, включив в них и те свойства, которые не являются объектами перцептивного восприятия. Например, некоторые эстетические свойства, которые позволяют нам получать удовольствие при созерцании «Фонтана» — дерзость, нескромность, остроумность — не являются, по-видимому, свойствами, которые могут быть утеряны при повреждении (они, по-видимому, сохранили бы свое значение для нас, даже если бы это произведение было полностью уничтожено, но это уже выходило бы за рамки зомби искусства). Поэтому, в очередной раз заметим, что хотя ущерб может привести к потере денежной стоимости, он не всегда приводит к потере эстетической ценности.

Смысл здесь все же не в том, что практики страховых компаний являются эстетически искаженными (*aesthetically corrupt*) в тех случаях, когда они просто-напросто приписывают нулевую денежную стоимость произведениям, которые явно имеют значительную эстетическую ценность, а скорее, в том, что сами повреждения снижают их денежную стоимость именно потому, что уменьшают эстетическую ценность таких произведений. Хотя, это, как мы убедились, не всегда так. Кроме того, уменьшение эстетической ценности совсем не то же самое, что полная утеря таковой. Наряду с тем, что появление повреждений у произведений искусства может остаться без каких-либо финансовых последствий, как показывают случаи незаметных глазу повреждений фигуративного искусства (*non-abstract art*) и даже видимые повреждения абстрактного искусства, это вовсе не обязательно ведет к полной утере произведениями искусства их эстетической ценности. Более того, именно наличие таких следов (*remnants*) эстетической ценности лучше всего объясняют попытки некоторых частных коллекционеров приобрести экземпляры произведений зомби искусства. Так что эстетики могут покоиться

с миром; произведения, зомби искусства хоть и могут немного хуже выглядеть, но в целом, они служат вещами, которые мы вполне можем заботливо сохранять по эстетическим причинам (*aesthetic grounds*).

Может ли зомби искусство стать мертвым искусством? Коль скоро произведения зомби искусства имеют тенденцию сохранять свою эстетическую ценность, разумно предположить, что их нельзя объявить мертвым искусством, т.е. они не могут быть буквально объявлены не-искусством. Однако установить между зомби искусством и мертвым искусством связи или их отсутствие не так-то и просто, как может показаться. Ведь если мы хотим утверждать, что даже незначительное число произведений зомби искусства являются подлинными произведениями искусства, нам приходится сталкиваться с трудностями в том, что стандартные определения искусства не применяют понятие эстетической ценности при присвоении этого художественного статуса. Аналогичным образом, если мы захотим утверждать, что даже незначительное число произведений зомби искусства в действительности не являются подлинным искусством, нам придется столкнуться не только с трудностями в том, что отсутствуют какие-либо эстетические теории, которые объясняют, как произведения искусства перестают быть таковыми, но и с тем, что наиболее влиятельные современные определения искусства *prima facie* исключают мертвое искусство.

В этом, заключительном, разделе я просто предлагаю принять как само собой разумеющееся то, что, по крайней мере, некоторые произведения зомби искусства являются подлинными произведениями искусства. Взамен же я попытаюсь объяснить некоторые возможные способы утери произведениями зомби искусства художественного статуса подлинного произведения искусства.

Давайте начнем с рассмотрения основного препятствия на пути размышлений о том, что некие артефакты, после того как им был присвоен статус произведений искусства, могут в какой-то момент этот статус утратить. Оно возникает со стороны конвенциональных определений искусства. На данный момент есть две основные версии таких определений. Первая — это институциональный конвенционализм, поддерживаемый Артуром Данто и Джорджем Дики², которые утверждают, что произведение искусства должно быть создано художником для того, чтобы быть показанным представителям Мира Искусства. Вторая — это исторический конвенционализм, поддерживаемый Джеральдом Левинсоном³, который считает, что произведения искусства обязательно должны стоять в определенном художественно-историческом отношении к некоторому множеству более ранних произведений искусства.

Обе эти позиции — ошибочны. Исторический конвенционализм сталкивается с проблемой регресса: произведения искусства могут быть искусством только в том случае, если они находятся в соответствующих отношениях с более ранними произведениями искусства, а эти ранние произведения, в свою очередь, могут быть искусством, только если они стоят в соответствующих отношениях с еще более ранними произведениями искусства и так далее *ad infinitum*. Более того, обе формы конвенционализма сталкиваются с проблемой круга в определении. В случае институционального конвенционализма, «произведения искусства» определяются

в терминах Миров Искусства так, что в отсутствии независимого от понятия «произведения искусства» определения «Мир Искусства», порождают круг в определении. *Mutatis mutandis* это справедливо и для исторического конвенционализма, использующего в своих определениях искусства понятия «художественно-исторический» («art-historical») и «более ранние произведения искусства» («earlier artworks»). Более того, обе эти позиции могут быть обвинены в том, что они равным счетом ничего нам не проясняют: обеспечивая способ группировки произведений искусства, они молчат обо всем, что касается самих этих произведений, т.е. обо всем, что делает подобные группировки возможными.

Однако, несмотря на высказанные опасения, существуют ответы, которые многие находят убедительными. В сочетании со способностью конвенционализма без особого труда вмещать в себя намного больше произведений авангардного искусства, чем традиционные дефиниции искусства (подробнее об этом мы еще скажем ниже), это позволило конвенционализму сохранить свою популярность. Поэтому, хотя я и не сочувствую какой-либо конвенциональной концепции искусства, я все же постараюсь убедить как можно больше читателей в том, что мертвое искусство, вопреки своим проявлениям, согласуется с подобными концепциями. Мне кажется, что это не так сложно. Проще всего это сделать для институционального конвенционализма, позиция которого заключается в том, что каждый художник творит, чтобы представить свои произведения Миру Искусства. Принимая во внимание наносимые произведениям искусства повреждения или же те изменения, которые имеют место при его реставрации, его творец вполне может отказаться от намерения публично выставить свои произведения на суд арт-публики. Нил Янг⁴ однажды отозвал все CD-копии своих записей непосредственно перед релизом и затем использовал их в качестве черепицы для крыши. В подобных случаях произведения зомби искусства вполне можно отнести к мертвому искусству (no longer being art).

Сложнее дело обстоит с историческим конвенционализмом. Если произведения искусства обязательно должны стоять в определенном художественно-историческом отношении к некоторому множеству более ранних произведений искусства, то довольно затруднительно понять, как артефакты, наделяемые статусом произведений искусства, перестают быть таковыми, ведь история не имеет сослагательного наклонения. Фокус здесь в том, что подобного рода конвенционализм мог бы выдавать мертвое искусство за логически невозможное, если в нашем распоряжении имеются все необходимые и достаточные условия в отношении того, что нам следует принимать в качестве произведения искусства. Стоит уточнить, что некоторые образцы зомби искусства вполне могли бы становиться мертвым искусством, просто перестав удовлетворять каким-либо другим условиям, которые (взятые все вместе) оказываются достаточными для того, чтобы превратить их в подлинные произведения искусства, если пребывание в соответствующих исторических отношениях необходимо только для того, чтобы превращать артефакты в таковые. Аналогичным образом, если наличие этих специфических исторических отношений является достаточным условием для того, чтобы произведение классифицировалось как искусство, произведение зомби могло бы потерять статус подлинного искусства, просто перестав

удовлетворять каким-либо другим условиям, которые являются необходимыми для произведений искусства.

Коль скоро исторический конвенционализм сталкивается с проблемой регресса, решающее значение здесь приобретает готовность признать существование некоторых дополнительных условий, которые позволяют нам наделять артефакты статусом произведений искусства, особенно в тех случаях, когда мы имеем дело с первыми в истории образцами подлинного искусства. Каких-либо других способов преодолеть этот регресс просто не существует. (Намерения и замыслы самих художников вполне могут стать такими дополнительными условиями.) Но как только мы признаем наличие таких дополнительных условий, требуемые для наделяния некоторого артефакта статусом произведения искусства художественно-исторические отношения с более ранними произведениями искусства сами станут либо лишь необходимыми, либо только достаточными условиями, но никогда и теми и другими одновременно. Тем самым, желая преодолеть проблему регресса, мы ненамеренно создаем условия, при которых артефакт может утратить свой статус произведения искусства одним из двух упомянутых выше способов.

Заметьте, все это вполне допускает возможность превращения зомби искусства в искусство мертвое. Однако я все еще не пояснил, как же именно произведения зомби искусства могут умереть. Разумеется, зомби искусство, как и любое искусство, может перестать быть таковым, если его полностью уничтожить. Если бы я вознамерился сжечь дотла «Звездную ночь» Ван Гога, оставшийся от нее пепел, очевидным образом, не являлся бы произведением искусства. Однако, как отмечалось ранее, при знакомстве с образцами зомби искусства, особый интерес представляет, в частности, то, что их физическое состояние может быть по-прежнему относительно хорошим. Поскольку полное физическое уничтожение произведения искусства нас не устраивает, здесь должно быть иное решение. Два таких решения уже были предложены выше, поэтому давайте с них и начнем:

Взгляд с позиций художника (The Artist Thesis): артефакты могут стать «мертвыми», если они претерпели (i) непреднамеренные изменения (особенно в отношении своих эстетических свойств), которые (ii) никак не могли бы быть одобрены самим художником.

Взгляд с позиций ценности (The Value Thesis): артефакты могут стать «мертвыми», если они потеряли всякую эстетическую ценность.

Но, прежде чем мы приступим к подробному рассмотрению этих решений, стоит заметить, что зомби искусство вполне может перестать быть искусством с помощью множества любых других способов, так что наше согласие с одним из представленных выше взглядов, или с каким-то иным независимым взглядом, не обязательно должно нас вынуждать исключать все остальные, по крайней мере, без их дальнейшего изучения. Это значит, что как взгляд с позиций художника, так и взгляд с позиций ценности вполне могут оказаться правильными, наравне с любыми другими взглядами.

А теперь ближе к делу: оба вышеупомянутых взгляда, в свете наших предшествующих рассуждений, вызывают сомнения. Ценностный взгляд проблематичен, поскольку всякая концепция искусства, которая ставит признание за артефактом

статуса произведения искусства в прямую зависимость от его эстетической ценности, лишает всякого смысла наши представления о плохом искусстве (bad art). Здесь можно было бы возразить, что произведение искусства может быть эстетически отталкивающим, но не только потому, что оно не имеет почти никакой эстетической ценности, а скорее потому, что не имеет никакой эстетической ценности вовсе; или же потому, что несет в себе негативную эстетическую ценность. (Как правило, именно в этом заключается суть аргумента традиционалистов против произведений шок-арта, подобных произведению Андреаса Серрано «Piss Christ»⁵.) Если вы желаете возразить подобным образом, заявляя в одно и то же время, что артефакт не имеет никакой эстетической ценности, хотя, тем не менее, все еще остается художественным произведением, ценностный взгляд вам явно не подходит.

С другой стороны, взгляд с позиций художника вполне может мириться с феноменом плохого искусства, даже с плохим настолько, что его образчики не представляют собой никакой эстетической ценности. Однако взгляд с позиций художника также проблематичен, поскольку здесь мы рискуем упустить из виду разницу между зомби-искусством и мертвым искусством, ведь (ii) является одной из тех черт, которыми наделены «полностью обесцененные» артефакты и, следовательно, потенциальные кандидаты в зомби искусство. Эта проблема, впрочем, не так опасна, как может показаться. Отказ со стороны художника рассматривать созданный им артефакт как произведение искусства является лишь достаточным условием для того, чтобы такой артефакт стал зомби искусством, что делает возможным как существование мертвых произведений зомби искусства, так и тех, которые таковыми не являются, — т.е. артефактов, которые получают статус зомби искусства иными способами, помимо желания самих художников отказываться от собственных произведений.

Мне кажется, что ни один из этих взглядов не способен нас полностью удовлетворить. Поэтому позвольте мне в завершение этой статьи предложить совсем иной взгляд на то, как зомби искусство могло бы становиться мертвым. Этот взгляд на искусство опирается на традиционные дефиниции искусства и выступает в роли соперника современным конвенциональным взглядам. Как известно, традиционные дефиниции присваивают статус искусства, исходя из совокупности представлений об артефактах, каждый из которых обладает некоторым характерным типом эстетических свойств. Репрезентативные свойства — привычные кандидаты на роль таких свойств. Согласие с подобным взглядом означает, что некоторые артефакты зомби искусства могут стать мертвыми, потеряв все свои репрезентативные свойства. Разумеется, репрезентативные дефиниции искусства в настоящий момент впали в немилость; отчасти потому, что они не признают нерепрезентативное искусство, например, минимализм, подлинным искусством. Однако традиционные взгляды все еще находят поддержку. Принимая такие взгляды, вы можете продолжать говорить о том, что зомби искусство становится мертвым искусством, потеряв все свои эстетические свойства, которые, по вашему мнению, и позволяют приписывать артефактам статус произведений искусства.

Основная проблема, с которой мы здесь сталкиваемся, заключается в том, что традиционные

дефиниции искусства не предлагают нам достаточно убедительного кандидата на роль эстетического свойства, которым обладали бы все артефакты, наделяемые статусом подлинного искусства. Находящиеся под влиянием Витгенштейна эстетики, по-прежнему обеспокоены из-за того, что претендующие на статус искусства артефакты слишком разнообразны, чтобы могло существовать эстетическое свойство или даже набор свойств, общий для всех этих артефактов. А если это так, у нас никогда не будет подходящей дефиниции искусства.

Я нахожу довольно привлекательным скептицизм подобного рода. Однако мне непонятно, почему не могут существовать классы специфических жанровых эстетических свойств, которые уместны и даже совершенно необходимы для создания произведений искусства в этих жанровых границах. Кажется правдоподобным *prima facie*, что репрезентативные свойства необходимы, если речь идет о создании обладающих перспективой произведений живописи XV века. Столь же вероятно, что для создания произведений экспрессивного искусства необходимы выразительные свойства; свойства же, способные сообщать определенные концепты, могут потребоваться при создании абстрактных произведений искусства, и т.д. Существование таких специфических для каждого отдельного жанра эстетических свойств, необходимых для того, чтобы соответствующие артефакты наделялись статусом произведений искусства, позволяет без труда объяснить, почему в случаях утери артефактами этих свойств зомби искусство может перестать быть искусством.

Зомби искусство, удерживаемое страховыми компаниями, требует инвентаризации; в том числе и настолько сильно поврежденное, что его денежная стоимость не превышает 0\$. Ведь при тщательном осмотре мы обнаруживаем, что «Урожай» Александра Дюбуиссона, «Собака из шариков» Джеффа Кунса или даже покрытое слизью полотно Эда Рейнхарда все же обладают эстетической ценностью. К тому же мы видим, что они являются артефактами, которые всерьез рискуют окончательно утратить свой статус как произведения искусства, если получат еще больше повреждений. А это значит, что такие учреждения, как Институт неликвидного искусства (the Salvage Art Institute), возглавляемый Краевской, выполняют важную миссию, спасая зомби/неликвидное искусство и пытаясь сделать его доступным для публики. Если же вы не верите мне, идите, взгляните и решите сами!

Примечания переводчика

¹ Речь идет об одной из картин американского художника-минималиста Эда Рейнхарда, которая была непоправимым образом повреждена чихнувшим посетителем выставки. В настоящий момент останки этой картины находятся в Музее Гутенхайма, где служат наглядным пособием для реставраторов.

² Институциональная теория искусства, принципы которой были изложены в работах Артура Данто [1–3] и Джорджа Дики [4–7], в своем определении артефакта как произведения искусства придерживается следующей формальной дефиниции: *x* есть произведение искусства, если *x* есть артефакт и претендует на статус произведения искусства перед лицом действующим от имени определенного социального института (Мира Искусства).

³ Историческая теория искусства, принципов которой придерживается Джеральд Левинсон в своих исследованиях

[7–9], рассматривает артефакты в качестве произведений искусства посредством их включения в общий контекст систем эстетического восприятия, исторически сложившихся в рамках той или иной социальной группы, используя тем самым следующую формальную дефиницию: x есть произведение искусства, если и только если x есть объект, для которого истинно в момент времени t , что некто намеревается рассматривать x как произведение искусства (рассматривать любыми способами, которыми объекты вроде x , в момент времени t обычно рассматривались).

⁴ Нил Янг — известный канадский музыкант, основатель группы Buffalo Springfield, убежденный защитник окружающей среды и благотворитель.

⁵ Андреас Серрано — скандально известный американский фотограф, которому, в частности, принадлежит авторство фотографии «Piss Christ», отображающей пластиковое распятие, погруженное в мочу художника. В 1987 году на конкурсе Юго-Западного центра современного искусства это фотопроизведение стало победителем в номинации «Наглядное искусство», а в 2011 году во время выставки в Авиньоне оно было повреждено в ходе акта вандализма со стороны христианских активистов.

Библиографический список

1. Danto A. C. The Artworld // The Journal of Philosophy. 1964. Vol. 61, no. 19. P. 571–584. DOI: 10.2307/2022937.
2. Danto A. C. The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art. Cambridge MA: Harvard University Press, 1981. 119 p.
3. Danto A. C. What Art Is. New Haven: Yale University Press, 2013. 192 p. ISBN 978-0-300-17487-8.
4. Dickie G. Defining Art // American Philosophical Quarterly. 1969. Vol. 6, no. 3. P. 253–256. = Дики Дж. Определяя искусство // Американская философия искусства: основные

концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология: пер. с рус. Екатеринбург: Деловая книга, 1997. С. 243–252.

5. Dickie G. Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis. Ithaca: Cornell University Press, 1974. 200 p.
6. Dickie G. What Is Anti-Art? // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1975. Vol. 33, no. 4. P. 419–421. DOI: 10.2307/429654.
7. Levinson J. Defining Art Historically // British Journal of Aesthetics. 1979. Vol. 19, no. 3. P. 232–250. DOI: 10.1093/bjaesthetics/19.3.232.
8. Levinson J. Refining Art Historically // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1989. Vol. 47, no. 1. P. 21–33. DOI: 10.2307/431990.
9. Levinson J. Extending Art Historically // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1993. Vol. 51, no. 3. P. 411–423. DOI: 10.2307/431513.

Сведения о переводчике

КИРИЧЕНКО Алёна Владимировна, ассистент кафедры «Философия и социальные коммуникации» Омского государственного технического университета; аспирантка кафедры «Философия» Омского государственного педагогического университета.

Источник перевода: Majeed R. From Zombie Art to Dead Art // Think. 2016. Vol. 15, no. 43. P. 25–37. DOI: 10.1017/S147717561600004X.

Ссылка на полный текст статьи: https://www.academia.edu/4485502/From_Zombie_Art_to_Dead_Art_Think

Адрес для переписки: alyonakirichenko@inbox.ru

Перевод поступил в редакцию 26.06.2017 г.

© Р. Маджид, А. В. Кириченко

Книжная полка

Нерсисянц, В. С. Философия права : учеб. / В. С. Нерсисянц. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Норма, 2017. – 848 с. – ISBN 978-5-91768-028-6.

В учебнике освещаются общие проблемы философии права как отдельной самостоятельной научной и учебной дисциплины, а также основные этапы, направления и концепции всемирной истории философии права и философии права в России. Значительное место уделено философско-правовому анализу доктрины и практики социализма, современного состояния и перспектив развития российского общества, права и государства.

Для студентов, аспирантов и преподавателей юридических, философских и других вузов и университетов, а также для всех читателей, интересующихся проблемами философии права и государства.

Канке, В. А. История, философия и методология естественных наук : учеб. / В. А. Канке. – М. : Юрайт, 2017. – 512 с. – ISBN 978-5-9916-3041-2.

Учебник представляет собой оригинальное изложение истории, философии и методологии физики и химии. Философия физики и химии анализируется в систематическом виде на основе теории концептуальных переходов. Большое значение придается новейшим концепциям. Для наиболее эффективного усвоения теоретического материала в книге после глав приведены контрольные вопросы, тесты, задания, список рекомендуемой литературы. Издание также включает приложение, которое содержит словарь терминов, примерные темы рефератов, ответы к тестам и методические заметки для преподавателей.