

Беспалая Ольга Петровна

кандидат философских наук,  
доцент кафедры гуманитарных дисциплин  
Краснодарского института экономики  
и управления в медицине и социальной сфере

## ИСКУССТВО И ГРАНИЦЫ: ОПЫТ ОСМЫСЛЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ

### Аннотация:

*В статье рассмотрена проблема границ в искусстве, а именно вопрос дифференциации искусства и не-искусства. При этом важно принимать во внимание социальную институционализацию этого различия. Автор рассматривает институциональную теорию искусства, которая во многом связана с понятием перформативных речевых актов, то есть речевых актов, которые придают любому объекту статус произведения искусства. В этом контексте, естественно, возникает вопрос: кто имеет право произносить подобные суждения, ведь искусство – это не просто производство предметов, но также способ введения их в сложную систему, которая широко известна как мир искусства.*

### Ключевые слова:

*дихотомичность, постмодернизм, эстетика, эстетический объект, художественное произведение, перформанс, хеппенинг, реципиент, супрематизм, перформатив.*

Bespalaya Olga Petrovna

PhD (Philosophy),  
Assistant Professor, Department for the Humanities  
Krasnodar Institute of Economics and Management  
in Medicine and Social Sphere

## ART AND BOUNDARIES: EXPERIENCE OF PROBLEM COMPREHENSION

### Summary:

*This article discusses the art without boundaries. The key issue is the problem of differentiating between art and non-art. In the author's view, in order to see what constitutes a boundary between art and non-art, it is essential to take into account the social institutionalization of this distinction. In this respect, the author considers institutional theory of art which is linked with the performative speech acts, i.e. the speech act that makes any objects a work of art. In this context, a further question naturally arises – who has the right to pronounce such judgments? After all, the art is not merely a production of objects, it is also a way of introduction them into the specific and intricate system that is commonly known as the world of art.*

### Keywords:

*dichotomy, postmodernism, aesthetics, object of aesthetics, artwork, performances, happenings, recipient, Suprematism, performative.*

Начнем словами известного философа и эстетика В.В. Бычкова: «Искусство – это своего рода философия, а философия – это своего рода искусство» [1, с. 29]. И хотя подобная фраза выглядит сегодня довольно банальной, она очень точно отражает смысл взаимоотношений философии и искусства и в прошлом, и в наши дни. В литературе можно встретить рассуждения о «философичности искусства» и «искусстве философских размышлений».

Действительно, философия и искусство (наряду с религией) относятся к высшим формам духовной жизни человека, целью которой является выход за пределы эмпирического, по словам Н.А. Бердяева, объективированного бытия. Иными словами – выход за пределы обыденности, земной жизни, а шире – преодоление всех и всяческих границ, в том числе и ограниченности человеческой жизни.

В социокультурном плане граница необходима для того, чтобы обозначить, «отграничить», организовать «свое» пространство, осмысляя и конструируя дихотомичность жизненного мира. Можно привести слова Ю.М. Лотмана: «Функция любой границы или фильтра ... состоит в том, чтобы контролировать, отфильтровывать и приспособлять внешнее к внутреннему. Эта инвариантная функция реализуется по-разному на разных уровнях» [2, с. 14]. Каждое поколение вновь и вновь создает и обозначает границы при помощи символов, знаков, культурных кодов. Это в полной мере может быть отнесено и к искусству.

Размышления о границах искусства и искусстве без границ вошли в зону внимания философии и эстетики далеко не сегодня. Правда, постмодернистская ситуация необычайно обострила интерес к этой проблеме. Именно постмодернизм сосредоточил свое внимание на **проблеме определения эстетического объекта (художественного произведения): границы между искусством и не-искусством.**

Безусловно, это одна из главных проблем актуального искусства. Но возникла она не сегодня. Можно вспомнить слова Георга Зиммеля о том, что рама картины «отграничивает произведение искусства от всего внешнего», но одновременно «и объединяет его в единство» с этим внешним [3, р. 252]. Таким образом, границы между искусством и не-искусством и обозначаются, и размываются одновременно. Рама трактуется как граница, преграда, некий механизм перевода принципиально непереводаемого и достижения принципиально недостижимого. И само произведение искусства есть свойство и порождение границы. Если мы возьмем и отграничим рамой

кусок стены, этим актом отграничения пространства мы создадим произведение искусства – в том случае, если таковым его признает художественное сообщество и публика.

В изобразительном искусстве, театре, в таких жанрах, как перформанс, хеппенинг и т. д., можно обнаружить множество экспериментов с рамочными конструкциями. И здесь граница выступает не только и не столько в роли преграды, но выполняет **функцию «полупроводника» в запредельное**. Здесь можно вспомнить абстрактное искусство, или отказ от изображения. Пожалуй, наиболее известным вариантом такой «отрицательной репрезентации» до сих пор остается знаменитый «Черный квадрат» Казимира Малевича. Безусловно, здесь заключено бесконечное число интерпретаций. Но для нас интересна одна – идея преодоления границ. Живопись супрематизма отказалась от иллюстративности, повествовательности, психологизма, чтобы, перешагнув границы привычного мира, создать мир новых форм. Вырвавшись в новое пространство, освободившись от порабощения сюжетом (повествованием) и предметами, живопись обрела свободу от всех условностей и ограничений прежнего искусства. Малевич утверждал: «Я уничтожил кольцо – горизонта, и вышел из круга вещей, с кольца горизонта, в котором заключены художник и формы натуры» [4, с. 157]. И одновременно черный квадрат на белом фоне – черное в рамке белого – конституируется рамкой, это своего рода абсолютизация ограниченности.

Еще одна сторона вопроса о границах художественного произведения предполагает не просто и не только физическое, но и ментальное разграничение мира искусства и мира реципиента. Даже в двухмерном пространстве картины ментальное разграничение присутствует и, пожалуй, приобретает гораздо более глубокий смысл, нежели простое обрамление картины. В этом плане весьма показателен античный анекдот (в изложении Плиния) о соревновании двух живописцев: «Передают, что Паррасий выступил на состязание с Зевксидом, и тогда как Зевксид представил картину с написанным на ней виноградом, выполненную настолько удачно, что на сцену стали прилетать птицы, он представил картину с написанным на ней полотном, воспроизведенным с такой верностью, что Зевксид, возгордившись судом птиц, потребовал убрать наконец полотно и показать картину, а поняв свою ошибку, уступил пальму первенства, искренне стыдясь, оттого что сам он ввел в заблуждение птиц, а Паррасий – его, художника» [5, с. 91]. Показательно здесь то, что соперник Паррасия был обманут изображением ложной границы – занавеса, и в то же время границы между реальным миром и миром искусственным исчезли, возведя иллюзию в принцип.

Так же исчезают границы между миром реципиента и художественных произведений и сегодня, и касается это не только изобразительного искусства. Наиболее ярко это проявляется в театре, когда зритель, переступив порог, оказывается втянутым в театральное действие, или в знаменитых хеппенингах и перформансах, групповых импровизациях, творящихся «здесь и сейчас» – совместно художниками, музыкантами, танцорами и зрителями. Они и предполагают стирание границ между искусством и жизнью.

Действительно, художники середины XX в., работая в рамках перформанса, верили в **живое искусство взаимодействия**. Так, известный музыкант XX в. Джон Кейдж, взяв на вооружение лозунг Марселя Дюшана «Все есть искусство», показал, что всю жизнь можно превратить в искусство, в музыку. При этом искусство меняет нашу жизнь, и, как следствие, меняется и человечество в целом.

Интересны перформансы Ива Кляйна, певца синего неба и страстного приверженца синего цвета. Он даже запатентовал свой собственный синий цвет. Кляйн изобрел так называемый метод антропометрии. Обнаженные модели «рисовали» себя сами, облившись синей краской и катаясь по расстеленным на полу полотнам. Антропометрия Кляйна – это уже не просто живопись (пусть даже весьма своеобразным способом), а настоящее представление. При этом сам Кляйн, облаченный во фрак и перчатки, стоял в стороне, а его картины создавались, словно сами по себе. Все это действие проходило под написанную самим художником «Монотонную симфонию», состоявшую из одной ноты, растянутой на 10 минут, затем 10-минутная тишина, и вновь та же нота повторялась. Наблюдать эту акцию собралось 25 тыс. человек [6, с. 376].

Символом творчества этого удивительного художника можно считать оформление фойе оперного театра в Гельзенкирхене в Германии. Фойе он украсил синими панно с натуральными губками, пропитанными синей краской, что символизировало людей, впитывающих культуру, приходя в театр [7, с. 377].

Интересны и символичны перформансы сербской художницы Марины Абрамович – «бабушки» этого искусства (как она сама себя называет), работающей около 40 лет в этом стиле. Главная тема ее творчества – отношения между художником и аудиторией, а также возможности и границы взаимодействия людей. В перформансе «Смерть себя» Марина Абрамович и ее муж Уве Лайсипен соединили свои рты при помощи особого агрегата и вдыхали выдохи друг друга в течение 17 минут, пока не закончился кислород. Цель этой акции – иллюстрация способности человека поглощать жизнь другой личности, одновременно отдавая и уничтожая себя [8, с. 34–37].

13 июля 2014 г. в Санкт-Петербурге в рамках Международной биеннале современного искусства «Манифеста 10» прошел перформанс «Дебаты о разрыве: когда личное становится общественным». Люди разного статуса, национальности, возраста рассказывали о себе и своей

одежде, связанной с событиями их жизни. Идея: помочь людям по-новому взглянуть на себя, свою жизнь и жизнь страны, понять проблему «разрыва поколений» [9].

Итак, перформанс – это синтез искусств, преодолевающий всяческие границы между различными видами искусства, между художником и реципиентом, а в более широком понимании – между людьми. Безусловно, это игра, но одновременно и большая работа.

И все же где граница между искусством и не-искусством? И возможно ли провести эту границу? Здесь в полный рост встает вопрос о необходимости социальной институализации различения искусства и не-искусства, что и делает возможным распознавание артефактов в качестве произведений искусства.

Еще с античных времен искусство от не-искусства отличалось искусственностью, иначе говоря – **сделанностью**. Это *один из критериев*, выделяемых философами и искусствоведами.

Кроме того, эстетика (в кантовском варианте) опирается на эстетическое переживание. И *второй критерий произведения искусства* – это его способность вызывать **эстетическое переживание**. Но ведь источником эстетического переживания может быть не только и даже не столько искусство – можно наслаждаться звездным небом, прекрасными пейзажами. Да и сам Кант считал, что человек с истинным вкусом никогда не будет восхищаться тем, что сделано другим человеком. Более того, философ признавался, что он выходит из комнаты, где много говорят об искусстве, дабы насладиться природой. Что касается актуального искусства, то этот критерий и вовсе перестает работать, ибо задачи, которые перед собой ставят художники сегодня, весьма далеки от того, чтобы заставить реципиента пережить эстетическое удовольствие (равно и катарсис).

Остается уповать на искусственность, сделанность. Но и этот критерий был поставлен под сомнение «революцией» Марселя Дюшана, когда художник на одной из выставок в Нью-Йорке в 1917 г. выставил перевернутый писсуар, подписав его «Фонтан» и никоим образом не вмешавшись в его внешний облик. Дюшан, пойдя по пути «нулевого творческого акта», открыл широкую дорогу для художников XX в. и начисто уничтожил критерий искусственности в определении художественного произведения. Отныне любой, даже самый банальный предмет включается в сферу искусства, если он представлен в качестве экспоната художественной выставки. При этом никакой необходимости обосновывать, почему тот или иной предмет можно и нужно интерпретировать как произведение искусства, нет. Достаточно назвать его таковым.

Подобное положение дел стало возможным под влиянием поздних идей Людвиг Витгенштейна, лингвистической философии и теории речевых актов английского философа Джона Остина [10]. В основе этой теории лежит понятие перформатива, равносильного не описыванию, но совершению действия. Применительно к сфере искусства: тот или иной предмет (даже если к нему не было приложено никакого действия со стороны художника) становится произведением искусства благодаря тому, что это было произнесено. Если вспомнить Дюшана, то писсуар не был произведением искусства до того, как художник сказал об этом, и стал таковым после. Итак, возникает новый критерий различения искусства и не-искусства: **лингвистический**.

Но здесь возникает следующий вопрос: а кто имеет право произносить подобные суждения? Кто будет проводить границы? И здесь равные права с художником имеет реципиент. Именно его субъективное решение и его субъективный выбор вступают в свои права. Можно сказать, что произведение искусства не может возникнуть без художника и актуализироваться без эстетического субъекта (реципиента или того же художника в ипостаси уже не творца, но реципиента своего произведения). Наличие порознь компонентов системы «художник – произведение искусства – реципиент» еще не свидетельствует о том, что мы имеем дело с искусством. Только их целостность (хотя в реальном времени все они могут быть разнесены на достаточные расстояния) свидетельствует о бытии собственно феномена искусства и определяет его границы.

### Ссылки:

1. Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. Триалог plus. М., 2013.
2. Лотман Ю.М. Семиотика культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи : в 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллинн, 1992.
3. Simmel G. Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch // Simmel G. Vom Wesen der Moderne. Essays zur Philosophie und Ästhetik. Hamburg, 1990.
4. Цит. по: Наков А.Б. Русский авангард. М., 1991.
5. Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве. М., 1994.
6. Чилверс Я. Путеводитель по искусству. М., 2004.
7. Там же. С. 377.
8. Новик Д. Вся Абрамович // Искусство. 2010. № 2–3.
9. Манифеста 10. 28 июня – 31 октября 2014. Каталог. London, 2014.
10. Остин Дж.Л. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVII. М., 1986.

### References:

1. Bychkov, VV, Mankovskaya, NB & Ivanov, VV 2013, *Trialogue plus*, Moscow.

2. Lotman, YM 1992, 'Semiotics of Culture', *Lotman, YM Featured Article: in 3 vols., vol. 1. Articles on semiotics and culture topology*, Tallinn.
3. Simmel, G 1990, 'Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch', *Simmel G. Vom Wesen der Moderne. Essays zur Philosophie und Ästhetik*, Hamburg.
4. Cit. by: Nakov, AB 1991, *Russian avant-garde*, Moscow.
5. Pliny Elder 1994, *Natural. About art*, Moscow.
6. Chilvers, H 2004, *Guide to art*, Moscow.
7. Chilvers, H 2004, *Guide to art*, Moscow, p. 377.
8. Novick, D 2010, 'All Abramovich', *Art*, no. 2-3.
9. *Manifesto 10. June 28 - 31 October 2014. Catalogue 2014*, London.
10. Austin, JL 1986, 'Word of the action', *New in foreign linguistics*, vol. 17, Moscow.