

УДК 740

DOI 10.21661/r-118448

В.В. Прозерский

**СИСТЕМА КЛАССИФИКАЦИИ ИСКУССТВ В ЭСТЕТИКЕ
НЕЛЬСОНА ГУДМЕНА И ПРОБЛЕМА ЕДИНСТВА
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА**

***Аннотация:** в статье рассматривается система классификации искусств американского философа-аналитика Нельсона Гудмена. Его концепция бинарности художественного мира, разделяющегося на два типа искусств: «аллографических» и «аутографических», представляется проблематичной. Автор статьи ставит задачу доказать, что эмпирическое различие между типами искусств не отменяет глубинное единство художественного мира. Искусства, различные по материалу воплощения художественных образов, имеют общий генетический код творческого процесса.*

***Ключевые слова:** эстетический феномен, символические формы, нотация, текст, исполнение, перформативные искусства, артефакты, творческий процесс, нарративный сценарий.*

V.V. Prozersky

**CLASSIFICATION SYSTEM OF ARTS IN NELSON GOODMAN
AESTHETICS AND THE PROBLEM OF THE UNITY
OF THE ART WORLD**

***Abstract:** the article deals with the classification system of arts by American analytical philosopher Nelson Goodman. His concept of the dividing of the art-world into two types of art: «allographic» and «autographic» arts is strongly problematic. The author proves that an empirical distinction between the types of art does not negate the profound unity of the artistic world. In the arts, a variety of the material embodiment of artistic images, does not deny their common genetic code of the creative process.*

Keywords: *aesthetic phenomenon, symbolic forms, notation, text, design, performance arts, artifacts, creative process, a narrative script.*

В длящейся много лет дискуссии о способах классификации искусств [1–3], свое слово сказал американский философ, логик, аналитик языка Нельсон Гудмен, работы которого по эстетике, пользуются не меньшей известностью, чем его труды по логике. Гудмен считает эстетику частью (ветвью) эпистемологии, полагая, что не существует слишком большого различия между искусством и другими формами символической деятельности. Познание мира трактуется Гудменом в соответствии с кантовской и неокантианской традицией как деятельность на основе различных символических форм по созданию соотнесенных с ними миров. Причем все миры – научный, мифологический, художественный объявляются равноправными и действительными в соответствующих им символических системах [6, с. 117].

Символы не могут существовать вне системы, которая задает правила их функционирования, поэтому важно понимать с какой символической системой мы имеем дело. Так, например, к логике мифологического мышления мы не можем предъявлять те же требования, что и к научной силлогистике. Сказанное относится и правилам употребления символов в художественном мышлении.

Вопрос о том, «что такое искусство», долгое время мучивший лучшие умы человечества, но так и оставшийся без ответа, Гудмен заменяет вопросом «когда есть искусство»? Смысл выражения «когда искусство?» в том, что поскольку символические системы могут функционировать по-разному: как наука, как мифология, а могут как искусство, то задача заключается в том, чтобы определить, *какие способы функционирования символов можно считать относящимися к сфере художественного.*

Предложение отказаться от поиска субстанции искусства и заменить субстанциальный анализ функциональным подходом к искусству Гудмен поясняет следующим образом: «Сказать, что делает искусство, еще не значит сказать, чем искусство является; но я утверждаю, что первое – вопрос, заслуживающий основного и особого внимания» [10, р. 186]. Чтобы символическая система была

признана в качестве искусства (художественной), надо, чтобы она выполняла определенные референциальные функции. «Различие между искусством и наукой заключается не в том, что одно построено на чувствах, а другое на фактах, – пишет Гудмен, – не между интуицией и логическим выводом, восторгом и обдумыванием, синтезом и анализом, чувственной и ментальной деятельностью, конкретностью и абстракцией, чувством и действием, опосредованностью и непосредственностью, истиной или красотой, но в различии доминирования определенных, специфических особенностей символов» [10, р. 264]. Искусство, как символическая деятельность, имеет отношение к познанию, но оно не ограничено научным пониманием истины, а может включать в себя и то, что с научной точки зрения ложно, а также то, что не имеет отношения к истине, например, ценности и метафоры.

Особую роль в эстетических рассуждениях Гудмена играет такая символическая система, как *нотация* выполняющая роль текста в исполнительских, (перформативных) «аллографических» искусствах (термин, введенный в эстетику Гудменом). *Наиболее характерным примером нотационной системы является музыкальная партитура (score), ноты.* Партитура определяет существенные свойства исполнения; то, что мы называем музыкальным произведением, представляет собой класс перформаций (исполнений), точно отвечающих символам нотации – нотам [10, р. 210]. Только те исполнения, которые полностью соответствуют символам партитуры, могут считаться идентичными данному музыкальному произведению. Достаточно музыканту взять одну неправильную ноту, чтобы его исполнение было названо искажающим произведение. Гудмен полагает, что даже эмоционально бедное, но правильно озвученное исполнение считается идентичным произведению, а блестящее, но с неправильно взятой нотой. – неадекватным.

Итак, Гудмен четко различает в аллографических искусствах нотацию и само *произведение как исполнение*, которое должно соответствовать нотации (тексту). Нотацию имеют музыка, литература, драма и танец (запись танцев в системе Лабана, по Гудмену, также является нотацией).

Искусства второго типа – «аутографические» – живопись, графика, скульптура, архитектура, согласно Гудмену, не имеют ни текста, ни его исполнения. В этих искусствах каждое произведение представляет собой *не класс исполнений текста, а единственный уникальный экземпляр, облеченный в пространственную форму*. С точки зрения Гудмена, в этих формативных искусствах все подготовительные материалы, предшествующие созданию произведения, являются также аутографическими, то есть уникальными, как и сама картина. Отсюда следует вывод, что они не имеют знаковой схемы, подобной нотации, по «прописям» которой происходило бы исполнение произведения.) [10, р. 312].

Возникает вопрос: прав ли Гудмен, разделивший художественный мир на две половины, наделив одну группу искусств текстом и исполнительской практикой, а другую группу лишив всего этого? Полагаем, что это упрощение реального положения дел. Ведь главной характеристикой текста, будь то нотация или другие виды знаковой записи произведения, в том числе и иконические, является то, что текст, как *знаковая схема будущего произведения, исполнен в ином материале по отношению к материи (медиуму) самого произведения*. Отсюда следует, например, что материал, на котором записаны ноты, не имеет отношения к самому музыкальному произведению: они могут быть выгравированы на медной доске, нанесены на пергамент или бумагу, написаны от руки или изданы в типографии. В то же время исполнение *музыкального произведения* чрезвычайно чувствительно к особенностям звукоизвлечения, стилю исполнения фигураций, фактуре голоса, тембру инструмента, темпо-ритмическому характеру музыки, другим моментам динамики и агогики, то есть неразрывной связи плана содержания и плана выражения в музыкальном знаке.

В таком случае, можно допустить, что предварительные материалы для создания статуи или картины, исполненные в ином материале, нежели медиум самого законченного произведения, так же являются *знаковым текстом, или моделью будущего творения*.

Рассматривая художественно-творческий процесс в формативных искусствах, мы можем зафиксировать следующие стадии его протекания: зарождение

замысла, запись его в виде текста, исполнение текста, презентация готового произведения публике. Так, первым шагом в создании архитектурного проекта является сочинение нарративного архитектурного сценария, в котором обрисовывается не только имажинативный образ будущего сооружения, но и предполагаемое устройство жизни в окружающей его среде. Подобную ситуацию мы наблюдаем в дизайне. Здесь креативный процесс начинается с создания дизайн-концепции, в которой описываются основные характеристики проектируемого объекта. Лежащий в ее основе нарративный сценарий позволяет проследивать моменты появления замысла, его исполнения, конечный образ с присущим последнему единством завершенности и открытости, оформленности и текучести, концептуальности и эмоциональности [9]. Следующий шаг в этих искусствах заключается в изготовлении графических проектов – чертежей, затем моделей и макетов.

В живописи и скульптуре нарративный сценарий в процессе рождения замысла и его исполнения не обязателен, (хотя нередко встречается в письмах и дневниковых записях художников). В этих искусствах аналогом текста перформативных искусств служат наброски, эскизы, этюды, картоны (для монументальной живописи и мозаики); глиняные и гипсовые модели в скульптуре.

Основное различие между перформативными и формативными искусствами заключается в характере исполнительского процесса. В перформативных искусствах исполнение произведения вершится прямо на глазах у зрителей; его преобразуют *артисты* – драматические актеры, танцовщики, музыканты. В формативных искусствах исполнительский процесс (как правило) от зрителей скрыт, исполнение совершается не публично, а в тиши мастерской. Художник сам является и автором текста и его исполнителем. На суд зрителей картина выносится тогда, когда она уже *исполнена*, зритель получает для обозрения только арт-продукт, являющийся *записью исполненного эстетического действия*. Творения этих искусств предстают перед зрителем в виде статичных, «недвижимых» конфигураций – архитектура, монументальная живопись, мозаика, скульптура, ландшафтный дизайн, а также в виде *станковых* произведений живописи, гра-

фики, скульптуры, художественной фотографии, музейных и театральных инсталляций. Отсюда и возникает ошибочное представление о вневременной, исключительно пространственной природе произведений этих искусств, связанное с отождествлением художественного свершения с внешней артефактной формой их пребывания в музейных залах. К сожалению, этой иллюзии поддался и Н. Гудмен.

Однако в истории эстетической мысли мы неоднократно находим суждения о том, что произведение искусства независимо от его внешней (знаковой) формы является духовным процессом, неразрывным, но не слитным с материалом своего воплощения – медиумом. Одним из первых об этом заговорил И. Кант. В то время, когда представители эстетики Просвещения трактовали искусство как мимесис (репрезентацию внешней реальности) и строили типологические ряды искусств исходя из характера их внешней формы, (Ж. Дюбо, Ш. Баттё, Г. Лессинг), Кант перенес внимание с внешней формы на содержание эстетического феномена.

Определяющий признак эстетического феномена Кант находил в его коммуникативности [8]. Момент коммуникативности чувства, по Канту, входит в содержание эстетического суждения о красоте (*суждение вкуса*) и в содержание художественного произведения – *эстетическую идею*, рождаемую природой гения. Отсюда следует, что искусства, даже если они различаются по внешней форме, имеют единую суть – *выражение эстетических идей*. Соответственно, классификация искусств Канта основана на *способах выражения и коммуникации эстетической идеи*. Эстетическая идея может быть коммуницирована не только вербально, но и интонационно, и жестикуляцией.

На основе трех способов коммуникации эстетических идей – вербального, жестикуляционного и интонационного образуются три класса «прекрасных искусств»:

- 1) словесные – поэзия и красноречие;
- 2) искусства пластики – архитектура, скульптура, живопись;

3) искусства игры ощущений: звуковых – музыка и визуальных – игра красок.

Еще дальше пошел в этом отношении Г. Гегель. Философ предупреждает, что сам по себе внешний материал в его физических различиях, а также *пространственные или временные способы внешнего существования художественных произведений не могут стать базой классификации*. Основа деления искусств «имеет свое происхождение в высшем принципе и должна находиться в зависимости от него» [5, с. 157]. Таким высшим принципом является характер перехода всеобщей идеи прекрасного в свои особенные моменты. Идея есть истина, и она подбирает такую форму, какая способна выражать истину, а на это способна далеко не любая форма. Поэтому совершенство формы является не только и не столько плодом мастерства ее создателя, сколько доказательством ее адекватности идее, которая в себе самой носит способы своего проявления, свободного созидания формы, своего истинного образа. Появление отдельных видов искусства связано с распадением бесконечной идеи прекрасного на свои определения, получающие самостоятельное существование в формах чувственного материала. Так как эти особенные художественные формы как части бесконечной идеи сами являются бесконечными, то они остаются одновременно и всеобщими формами, и «каждое отдельное искусство представляет в своем особенном способе внешнего формирования целостность форм искусства». А это означает, что в каждом искусстве присутствуют черты других искусств, а вместе мир всех искусств образуют организм, имеющий единство частей в целом – идеальной сущности прекрасного.

В основных течениях философской эстетической мысли XX века – феноменологии, контекстуализме, экзистенциализме, герменевтике четко обозначилось разделение явленного зрителю продукта творчества на длящийся эстетический опыт и физический носитель последнего. Человеку, неискушенному в эстетическом знании, назовем его «наивным эстетиком», дело представляется так, что статуи и полотна в музейных залах, книги на стеллажах; нотные партитуры на

полках музыкальных библиотек; киноплёнки и плёнки с аудио записями, хранящиеся в фонотеках и фильмотеках, – это и есть произведения искусства. «Наивный эстетик», отождествляет произведение искусства с его пребыванием в качестве арт-продукта и не представляет, что художественное творение *оживает заново* каждый раз, когда соприкасается с «субъективным духом» адресата художественного послания [4, с. 152].

В итоге мы приходим к выводу, что все типы и виды искусств включает в себя три момента: творение, исполнение и художественный результат – исполненное произведение. Различия между ними заключаются в том, что один тип искусств – искусства *исполнительские*, или *перформативные* предстают перед зрителем/слушателем в своей сиюминутной пространственно-временной сценической (или экранной) развертываемости, осуществляемой одушевленным телом исполнителя, реализующим свои речевые, вокальные и кинестетические способности. Другой тип искусств – искусства *формативные*, или *исполненные*. Для этого типа искусств характерно то, что *процесс* художественного творения – *исполнение* – оказывается скрытым, а публике презентуется только его итог – *исполненное произведение*.

Искусство третьего типа, которое именуется *художественной литературой*, представлено реципиенту (читателю) в виде словесных *текстов* (нотаций в терминологии Гудмена), составленных из литер (букв), обозначающих фонемы слов. И как всякий текст, *литературный текст*, требует *исполнения*, чтобы превратиться в *литературное произведение*. Оно пребывает в форме текста в ожидании *исполнителя* – *чтеца*, который даст возможность ему состояться.

Всё вышесказанное приводят к выводу, что обоснование Гудменом разделения художественного мира на две самостоятельно существующие группы искусств, оказывается мнимым. Трещина между аллографическими и аутографическими искусствами, созданная американским логиком, проявляется только на поверхности художественного мира и не достигает его дна. В глубинных основаниях художественный мир един. Искусства, эмпирически различны по материалам и медиуму (языку), но едины по сути своего креативно-коммуникативного

процесса. «Семейное сходство» (Л. Витгенштейн) между разными типами и видами искусств основано не на внешних свойствах, оно уходит корнями в глубокий генетический код художественной деятельности. В каждом искусстве заложены гены других искусств, из чего следует, что каждое произведение есть «всеобщее», «тотальное» произведение – Gesamtkunstwerk [7, с. 317], несущее в себе собранный воедино художественный мир – Gesamtkunstwelt.

Список литературы

1. Габричевский А.Г. Морфология искусства / А.Г. Габричевский. – М.: Аграф, 2002. – 864 с.
2. Дюбо Ж. Критические размышления о поэзии и живописи / Ж. Дюбо. – М.: Искусство, 1976. – 768 с.
3. Каган М.С. Морфология искусства / М.С. Каган. – М.: Искусство, 1972. – 440 с.
4. Гартман Н. Эстетика / Н. Гартман. – Киев: Ника-центр, 2004. – 640 с.
5. Гегель Г. Лекции по эстетике. Т.1 / Г. Гегель. – СПб.: Наука, 1999. – 622 с.
6. Гудмен Н. Способы создания миров / Н. Гудмен. – М.: Идея-Пресс–Практикс, 2001. – 482 с.
7. История эстетики. – СПб.: Изд-во РХГА, 2011. – 815 с.
8. Кант И. Критика способности суждения / И. Кант. – М.: Искусство, 1994. – 367 с.
9. Лола Г.Н. Дизайн-код. Культура креатива / Г.Н. Лола. – СПб.: Элмор, 2011. – 140 с.
10. Goodman N. Languages of Art. An Approach to the Theory of Symbols / N. Goodman. – Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1976.

Прозерский Вадим Викторович – д-р филос. наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института философии ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет», Россия, Санкт-Петербург.

Prozersky Vadim Viktorovich – doctor of philosophical sciences, professor, leading research officer of The Institute of Philosophy of FSBEI of HE "Saint-Petersburg State University", Russia, Saint Petersburg.
