

НОВЫЕ ПЕРЕВОДЫ

К.Хаскинз (США)

Эстетика прагматизма

Эстетика прагматизма – не просто теория искусства или эстетических феноменов. Это развивающаяся традиция философии искусства XX в., тесно связанная с более широкими проблемами философского прагматизма. Авторы, которых связывают с прагматистской эстетикой, обычно полагают, например, что эстетические категории эмпиричны по своей природе; разрешение вопросов, сопряженных с этими категориями, лежит в сфере культурных конфликтов определенного общества; такие проблемы и категории подлежат постоянному пересмотру и критике; наконец, цель философии искусства – служить инструментом социальной и культурной критики. Подобные идеи отражают общие прагматистские идеи, согласно которым любое исследование сознательно или бессознательно откликается на конфликты теории и практики культуры. Таким образом, исследование «реконструирует» эти конфликты, содействуя реконструкции самой культуры; любое исследование «не фундаментально», так как не основано на самоочевидных принципах или априорных процедурах интерпретации фактов; его результаты уязвимы.

Среди классиков философии американского прагматизма (Ч.Пирс, У.Джеймс, Д.Дьюи) лишь Дьюи писал развернутые эстетические труды. Его «Искусство как опыт» (1934) считается основным текстом эстетики прагматизма. Рассмотрев некоторые из основных тем этой книги, мы обратимся к современной эволюции прагматистской традиции.

«Искусство как опыт» Д.Дьюи

В начале книги Дьюи определяет главную цель философии искусства: «Постоянно объединять произведения искусства как рафинированные интенсивные формы опыта и повседневные события, поступки, страдания, универсально признанные в ка-

честве составляющих опыта». Обыденный опыт, согласно Дьюи, включает в себя не только повседневные привычки, ритуалы, фольклор определенной культуры, но и сферу ценностей, желаний, сомнений, надежд, страхов и других отношений к окружающему, связанных с биологической конституцией «живых существ».

На более общем уровне эти замечания отражают убежденность Дьюи в том, что традиционная эстетическая теория — начиная с немецких идеалистов Канта и Шиллера и кончая теми вариантами формализма, которые затем будут развиты в академических трудах об искусстве XX в. — руководствуется несостоятельным дуализмом искусства и жизни. Этот дуализм проявляется на уровне более специфических различий, широко распространенных в традиционной эстетике: например, между формой и содержанием произведения искусства; между эстетической ценностью как формой «внутренней» ценности и другими формами «инструментальной» ценности; между изящным искусством, с одной стороны, прикладным и народным — с другой; наконец, шире, между высшими «духовными» качествами эстетической деятельности и низшими «естественными» качествами других видов деятельности.

Дьюи не считает, что такие различия дуалистичны сами по себе, но их интерпретация в традиционной эстетике привела современную культуру к возведению искусства — части практики и ценностей — на метафизический пьедестал, что не соответствует целям и деятельности большинства людей большую часть времени. Таким образом, проект Дьюи в целом критичен и реконструктивен одновременно. Он пересматривает основные эстетические категории в соответствии с метафизическим натурализмом Дьюи и его мнением, что искусство, как и философия, не могут быть поняты или подвергнуты критике в отрыве от конкретных социальных и исторических условий своего возникновения.

Социально-контекстуальный характер эстетики Дьюи наводит на мысль о его сравнении с марксистской теорией искусства. Однако различия весьма существенны: Дьюи в духе философии прагматизма отвергает идею исторической предопределенности, классическое марксистское сведение фактов культуры к экономическим фактам. Поэтому многие усматривают в прагматистском подходе к объяснению связей между искусством и обществом у Дьюи жизнеспособную среднюю позицию между антиконтекстуалистскими тенденциями идеалистической эстетики и редуционистским контекстуализмом некоторых материалистических подходов к эстетике внутри марксистской традиции.

Большая часть «Искусства как опыта» посвящена специфике изящных искусств. Изложенные идеи оказали влияние на многих известных художников, в частности в США (см. ниже). Однако многие из ранних читателей Дьюи не смогли полностью оценить то, что определяет уникальность его книги среди основных трудов по эстетике XX в.: термин «искусство» соотнесен здесь отнюдь не только с изящными искусствами. Искусство в более широком смысле является для Дьюи потенциальным опытом, чья реализация превосходит традиционные эстетические различия между изящным и популярным, прикладным искусством, искусством и наукой. Искусство может заключаться в движениях атлета, научном опыте, работе садовника, осуществлении политических реформ в той же мере, что и в деятельности, обычно ассоциируемой с высоким искусством. Чтобы понять, как Дьюи пришел к этому выводу, следует рассмотреть стержневое понятие «Искусства как опыта» — понятие *опыта*.

Опыт

В глубинном смысле все мы являемся для Дьюи общественными животными. Его теория опыта несводима как к гегелевской идее обеднения индивидуальной субъективности в социальном окружении, так и к дарвиновскому выведению поведения организмов, стремящихся к процветанию в естественном окружении. Субъект у Дьюи насквозь эмпиричен; в отличие, например, от трансцендентального субъекта кантовской эстетики он полностью погружен в природу и историю. Когнитивная деятельность причинно связана с физическим поведением, опыт в целом понимается как взаимодействие с естественной или общественной средой.

На феноменологическом уровне опыт у Дьюи наделен чертами развернутого повествования. В жизни выделяются сферы желания, фрустрации и удовлетворения. Эти области отражают различные степени чувства организации целого в нашем опыте, то есть способы объединения элементов опыта, их гармонизации. Большая часть того, что традиционно называется «человеческой природой», является, согласно Дьюи, не более чем результатом случайных общественных привычек. Однако всеобщей характеристикой, предшествующей привычке, является индивидуальное или коллективное стремление к опыту, связанному с максимальной гармонией, единством составляющих элементов, определяющему максимальное удовлетворение желаний, каким бы ни было их специфическое содержание.

Это означает, что опыт, по Дьюи, фундаментально *развиваем* в природе. Опыт, предпринятый ради внешних целей (например, починка туфель или поход на рынок) свидетельствует об «инструментальной» фазе развития; предпринятый ради себя самого — как деятельность, доставляющая внутреннее наслаждение, «окончательная» стадия. Мы переживаем опыт как значение или цель, либо — что делает дальнейшее развитие возможным — как их единство. Наиболее развитый опыт характеризуется инструментальной и финальной фазами одновременно, но у них есть и другое качество — *потребительское*. Потребительскую стадию опыта отличает ощущение, что в настоящий момент усилия увенчались результатом. Подобный опыт выражается словами «я добился», «мы поговорили», «я завершил проект» и т.д.

На аксиологическом и феноменологическом языке потребительская форма опыта — это буквально жизнь в ее полноте. Опыт, отмеченный потребительским качеством, дает ощущение нарративной наполненности жизни, энергии, позволившей осуществить прошлые цели и устремиться к новым. Кроме того, некоторые потребительские опыты характеризуются повышенным осознанием качеств объекта. При этих условиях и опыт, и сам объект являются *эстетическими*: объект является в основном специфически эстетическим, когда факторы, определяющие то, что может быть названо опытом, находятся гораздо выше порога восприятия и проявляются ради самих себя. Опыты такого рода возникают в широком диапазоне ситуаций, включая изящные искусства (но не только). Они наделены большим внутренним и инструментальным значением. Дьюи рассматривает их как ядро эстетической теории.

В таком случае, что же такое искусство? Искусство возникает, когда потребительский опыт с выраженной степенью эстетического качества ведет, благодаря деятельности субъекта, к производству в дальнейшем подобных опытов не просто для субъекта, но и для других людей. Искусство, по Дьюи, — это качество действия и его результата. Поскольку оно относится к способу и содержанию действия, оно прилагательно по природе. Когда мы говорим, что игра в теннис, пение, актерская игра и множество других видов деятельности — это искусство, мы эллиптически даем понять, что они исполнены искусно, а также показываем, как приобщить к нему аудиторию — это тоже искусство. *Продукт* искусства — храм, картина, статуя, стихотворение — это не *произведение* искусства. Произведение возник-

кает, когда человеческое существо сотрудничает с продуктом, в результате чего рождается опыт, которым наслаждаются благодаря его освобождающим и упоряд[очивающ]им свойствам.

Это определение предполагает, что 1) произведение искусства является взаимодействием между индивидом — художником — и материальным либо интеллектуальным способом производства; 2) со стороны художника такое взаимодействие — потребление специфической истории деятельности, основанное на качественном многообразии опытов ее сознания ее возникновения; 3) эти качества выражены в художественном продукте; 4) посредством такого художественного продукта зритель, аудитория могут прибегнуть к опыту, в значительной мере реконструирующему опыт художника.

Дьюи рассматривает изящные искусства как центральные примеры своего определения искусства в современном обществе. Но он не считает его приложимым *лишь* к изящным искусствам. Некоторым читателям эти стороны определения могут показаться спорными, проблематичными. Есть ли какая-либо сфера производительной деятельности, которая *не могла бы* согласно этому определению считаться искусством? Ответ Дьюи: *при должных условиях — нет.*

Это ключевое положение выявляет трудную задачу Дьюи по критике автономности эстетики. Его аргументация состоит в том, что большинство форм производительного опыта *потенциально* может превратиться в искусство. Но это не означает, что в существующих исторических условиях большинство видов производительной деятельности действительно реализует этот потенциал. Дьюи никогда не прибегает к этому более сильному утверждению, чреватому эстетизмом, смешением искусства и жизни. В этом отношении Дьюи значительно отличается от авторов, знаменитых различными вариантами стирания границы между искусством и жизнью, таких как Ницше и его постструктуралистские последователи. Дьюи ясно осознавал тот факт, что многие тенденции современной общественной жизни — особенно рутинизация труда ради его эффективности — затруднили для большинства людей доступ к работе, позволяющей реализовать потребительский потенциал опыта таким образом, чтобы стать искусством в его понимании¹.

Таким образом, мы имеем все основания ценить те области практики, которые называем искусством: предоставляемые ими возможности опыта богаче других. Однако, как замечал Дьюи,

правда и то, что привычное превознесение традиционной эстетической теорией «изящного» над «полезным» как формами производства способствовало легитимации современного разрыва между средствами и целями. В этом отношении автономизирующие тенденции традиционной эстетической теории затемняют тот факт, что многие формы «полезной» продукции — деятельность опытного мастера или ученого, например, *могут* подкреплять опыты художественного качества. Это не вытекает из того факта, что изящные искусства в современном обществе, возможно, превосходят другие сферы «полезного» производства как источники искусства опыта, что это превосходство внутренне присуще практике изящных искусств как таковой.

Действительно, различие между «изящной» и «полезной» продукцией не является необходимым в наших размышлениях о человеческих делах; это скорее условность, позволяющая примириться с определенными социальными условиями — не всегда здоровыми, а следовательно, требующими критики.

Такой подход к определению искусства характерен для реконструктивного метода Дьюи в «Искусстве как опыте», включающего пересмотр традиционных категорий в русле более широкой проблемы неразрывности субъективного предмета эстетики и человеческого опыта в целом. Дьюи соглашается с такими приверженцами конвенционального формализма своего поколения, как Кливом Беллом и Роджером Фраем в том, что, экспериментируя с объектом эстетически, мы, естественно, отвержены некоторым его чертам больше, чем другим (формальным характеристикам); в своем восприятии мы абстрагируемся от других черт; тогда мы испытываем и оцениваем самодовлеющие результаты опыта. Однако это не означает, что черты объекта, облегчающие подобный опыт, обладают значением, независимым от более широкого запаса значений² и интересов, связанных с объектом, которые мы в течение жизни постоянно пересматриваем (или «реконструируем»). Художественные формы в этом смысле весьма показательны, так как они функционируют одновременно как цели и средства внутри сферы энергии и задач нашего опыта, освобождая ту энергию, которая лежит в основе любого естественного или культурного процесса. Дьюи предлагает аналогичный реконструктивный подход к феномену художественного выражения. Подобно форме в искусстве экспрессия не возникает из замкнутого художественного или эстетического источника. Это скорее кульминация общего процесса,

протекающего во всех культурах в спектре интеллектуального поведения. Просто слезы или крик радости сами по себе не экспрессивны. Выразительность возникает, лишь когда эмоционально окрашенный ответ на ситуацию переживается как значимый, выливаясь затем в коммуникативный жест, нацеленный на трансформацию первоначальной ситуации³. Экспрессия в изящных искусствах раскрывает эту основную структуру в свете более специфических типов коммуникативной интенции, направленной на продуцирование эстетического отклика; ее характеристики зависят от типа художественных средств.

Инструментальная эстетика. Теория искусства Дьюи является инструментальной в двух взаимосвязанных отношениях, отражающих более широкие тенденции его прагматизма в целом. Прежде всего, он полагает, что виды искусства инструментальны по отношению к различным целям. Так, подобно науке, искусство способствует постоянному поиску взаимосвязей между значениями в процессе нашего повседневного жизненного опыта. Примером прояснения и выражения значений посредством искусства могут служить многообразные стилистические инновации в изящных искусствах во времена Дьюи — такие, как кубизм в визуальных искусствах, атональность в музыке, поток сознания в литературе, послужившие полем новых выразительных «экспериментов» в репрезентации пространства и времени, отразившие те же направления культурного опыта, что и теория относительности в науке. Дьюи также считал, в духе Шелли и Толстого, что изящные искусства способны обогатить нашу моральную жизнь. Это достигается путем глубинного проникновения в удел человеческий (инсайта), недоступного традиционной морали и невыразимого в обыкновенной речи. Так греческая трагедия, роман Достоевского, баллада Билли Холидея могут поведать нам о нас самих больше, чем набор этических или религиозных наставлений. В этом отношении, согласно Дьюи, произведения искусства — единственный способ полной коммуникации между людьми, возможный в этом мире, полном пропастей и стен, ограничивающих общность опыта.

Теория искусства Дьюи инструментальная и в другом смысле, вытекающем из его взгляда на любые исследования, в том числе и эстетические, как инструментальные по отношению к иным целям. Мы беремся за любое исследование не ради воспроизведения предшествующей реальности, предстающей истинной или ложной с позиций, скажем, Архимеда. Скорее мы стре-

мимся разрешить «проблемную ситуацию» – ситуацию, в которой наш импульс к достижению гармоничного удовлетворения желаний фрустрируется окружением; нашей целью является ее изменение разумными способами. Виртуально любые разумные попытки отмечены этим основным конфликтом между нашими желаниями и окружением. Применительно к философии искусства Дьюи считает конфликтом, более всего нуждающимся в разрешении, разрыв между опытом искусства и повседневной жизнью, углубленный, а в каком-то отношении и созданный традиционной эстетической теорией. В этом отношении самой серьезной проблемой современной эстетики является эстетика как таковая в ее традиционном понимании. Положив начало столь радикальной критике самой идеи эстетики в ее традиционном понимании, «Искусство как опыт» расширило значение постоянной возможности культурной самокритики, характерной для эстетики прагматизма в целом.

Эстетика прагматизма после Дьюи

Долгие годы после опубликования в 1934 г. «Искусство как опыт» оставалась наиболее влиятельной работой по философии искусства, принадлежащей перу американского автора. Она оказала влияние на ряд значительных трудов по искусству и эстетике, появившихся на протяжении двух последующих десятилетий, таких как: Стивен Пеппер. «Основы художественной критики» (1945); Монро Бердсли. «Эстетика: проблемы философии критики» (1958); Морс Пэкэм. «Страсть человека к хаосу: биология, поведение и искусство» (1965); Леонард Мейер. «Музыка, искусство и идеи: место и роль в культуре XX века» (1967). Ряд видных художников выражали верность идеям Дьюи – Джек-Джозеф Альберс, Вольфганг Пален, Томас Харт Бентон, Поль Рэнд. Вообще говоря, как указывал сам Дьюи, «Искусство как опыт» можно перечитывать как выпуклое, утонченное выражение некоторых основных течений американского культурного опыта первой половины XX в., например, той атмосферы, которая породила в визуальных искусствах абстрактный экспрессионизм и «action painting» в США.

Тем не менее влияние Дьюи на англо-американскую эстетику, как и влияние прагматизма в целом на англо-американскую философию, после второй мировой войны было временно потеснено воздействием аналитической философии. Среди раз-

личных факторов, обусловивших подобное изменение интеллектуальной атмосферы, два заслуживают особого упоминания. Первым стало растущее недоверие аналитической философии к спекулятивной метафизике. Это недоверие усилилось в логическом позитивизме, укрепившем институциональный альянс между профессиональной философией и наукой в англоязычных странах в первые десятилетия XX в. Особенно непопулярной стала философия Гегеля, чье влияние на Дьюи очевидно, хотя он и отказался от абсолютного идеализма в пользу умеренного экспериментального натурализма. Другой причиной отхода от прагматизма было растущее влияние витгенштейнианской философии языка в аналитических кругах. Так же как этики постепенно сделали своим предметом исследований обыденное употребление этических терминов, многие эстетики задавались вопросами «Что такое прекрасное?», «Что такое искусство?» как проблемами логического поведения терминов «искусство» и «прекрасное» в обычной речи художников и критиков, а также способов функционирования этих терминов в обычной языковой практике в качестве утверждений, выражения согласия либо несогласия и т.д.

В наши дни во многих англо-американских трудах по философии искусства звучит как аналитическая традиция с ее акцентом на логические структуры и употребление обыденной речи, так и прагматистская линия, восприимчивая к контексту и теории. Однако различие «аналитических» и «прагматистских» установок ощутимо в литературе по эстетике; в различные годы эти подтрадиции воспринимались по-разному. Начиная с 80-х годов работы в русле аналитической эстетики вызвали критику марксистских, постструктуралистских, феминистских и других течений, не приемлющих внеисторического подхода к философским вопросам, характерного для аналитической философии в ее «классической» фазе. (В наши дни это не относится к аналитической философии в целом.) В такой атмосфере прагматизм, в частности прагматизм Дьюи, снова стал объектом усиленного внимания, особенно после публикации книги Ричарда Рорти «Философия и зеркало природы» (1979), анализирующей исторические связи аналитической философии с «фундаментальными»⁴ подходами к знанию. Дьюи предстал в ней как один из наиболее значительных «постфундаментальных» философов XX в. После публикации труда Рорти возрождение интереса к прагматизму как источнику теории искусства про-

шло две длительные фазы. Многие читатели прежде всего увидели в прагматизме Дьюи источник радикальных нападок на идею эстетики как таковую. Ярким примером этого типа критики была книга теоретика литературы Барбары Хернстейн Смит «Относительность ценности. Альтернативные перспективы критической теории» (1988), ополчившейся на «аксиологическую» основу любых эстетических теорий, использующих аргументы, сходные с высказанными Дьюи в его монографии «Теория оценки» (1939).

В конце 80-х годов возникли признаки новой фазы освоения прагматизма Дьюи философией искусства, характеризующейся стремлением к новому методологическому синтезу между аналитической эстетикой и постмодернистской критикой. Значимой попыткой в этом направлении является книга философа Ричарда Шустермана «Эстетика прагматизма: живая красота, переосмысление искусства» (1992). В этой книге взгляды Дьюи на искусство и его прагматистская концепция философии были широко применены к таким современным темам, как интерпретация, философская защита поп-культуры, музыки рэп, перспективам «эстетизированной» этической жизни тех, кто отказывается от традиционных фундаментальных подходов к этической теории. Читатель может получить представление о концепции Шустермана, ознакомившись в сжатом виде с его интерпретацией одного из источников противоречий между аналитической эстетикой и деконструктивистской литературной критикой — вопросом о том, что образует единство литературного произведения.

Эстетики-аналитики старшего поколения, такие как Г.Мур, Х.Осборн, М.Бердсли, традиционно отвечали на этот вопрос, обращаясь к различным вариантам понятия органического единства. Это понятие предполагает взаимодействие между всеми частями объекта, скажем, литературного текста или произведения искусства; его тождественность зависит как от объекта в целом, так и от каждой его части. Тогда и часть, и целое изменятся с изменением одной из частей. Деконструктивистская критика этого понятия исходит, во-первых, из того, что оно требует четкого осознания, что находится внутри, а что — вне произведения. Деконструктивист, далее, заметит, что на более глубинном уровне «изнанка» произведения, придающая ему единство самодостаточного целого, может быть рассмотрена как зависящая от «лица» — подобно тому, как наше восприятие авансцены зависит от заднего плана. Таков основной смысл понятия

«различания» Соссюра – Дерриды, предполагающее, что значение текста заключено в означаемом, лежащем вне текста, но парадоксальным образом включенным в него. Шустерман же показал, что процесс «различания» предполагает некий вариант своего рода органического единства, согласно которому, как говорил Ницше, «все зависит и обусловлено всем остальным». Хотя деконструктивисты прибегают к принципу, который стремятся распространить на все *тексты* без исключения (включая, если они настоящие «текстуалисты», «текст» мира в целом), такой подход заводит их в ловушку своего рода «метафизики тотальности», которую они пытались подорвать – так же, как, с другой стороны, классическая аналитическая философия попала в западно метафизики логического атомизма. По мнению Шустермана, каждый, кто ощущает сходные программные установки и взаимосвязь этих подходов как общефилософских методов, оказывается перед дилеммой. В качестве ответа он предлагает промежуточный прагматистский подход к проблеме единства произведения, обнимающий «вместо мира автономных атомов либо интегрированных взаимосвязей» мир здравого смысла, в котором вещи «самотождественны, но их самость зависит от нашей практики и целей».

Будущее покажет, последуют ли другие философы искусства примеру Шустермана, ясно называя свои труды «эстетикой прагматизма», или этот стиль реконструктивного анализа будет поглощен другими эстетическими методами. Ясно лишь, что в настоящее время существует глубокая потребность в таких формах философии культуры и критики, которые связаны с осознанием как нефундаментальности и исторической относительности условий проведения любого исследования, так и тех нигилистических последствий, к которым приводит скептическая критика, превратившаяся в самоцель. Значение прагматизма как общего подхода к основам эстетики заключается в этом контексте в примере такого двойного видения. Эстетика входит в новый век. Представляется, что ее наиболее жизнеспособные элементы будут по своему характеру прагматистскими, даже если и не заявят о себе в качестве таковых.

Лум.: Alexadner T.M. John Dewey's Theory of Art, Experience and Nature: The Horizons of Feeling. N.Y., 1987; DBardsley M.C. Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism. N.Y., 1958; Berleant A. Art and Engagement. Philadelphia, 1991; Buettner S. John Dewey and the Visual Arts in America // The Journal of Aesthetics

and Art Criticism. 1975. Vol. 33; *Dewey J.* Art and Experience. N.Y., 1934; *Idem.* Experience and Nature. N.Y., 1925; *Haskins C.* Dewey's «Art as Experience»: The Tension Between Aesthetics and Aestheticism // Transactions of the Charles S. Pierce Society. 1992. Vol. XXVIII. № 2; *Margolis J.* Art and Philosophy. Wash.: 1980; *Pepper S.C.* The Basis of Criticism in the Arts. Harvard, 1945; *Rorty R.* Philosophy and the Mirror of Nature. Princeton, 1979; *Shusterman R.* Pragmatist Aesthetics: Living Art, Rethinking Beauty. Blackwell, 1992; *Smith B.H.* Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory. Harvard, 1988.

Перевод с английского Н.Б.Маньковской

-
- ¹ Критика разрыва между средствами и целями современного труда у Дьюи во многом сходна с марксовым анализом отчуждения производителя от продукта труда.
 - ² Понятие «значение» играет ключевую роль в аргументации «Искусства как опыта», хотя мы и не найдем точного определения этого термина в трудах Дьюи. Ясно лишь, что он понимал под значением не просто формальное свойство символа, но связь между феноменологическим событием и его герменевтически значимым выражением, независимо от того, связано ли оно лишь с индивидуальным воображением или публичными формами коммуникативного поведения. Такой подход к пониманию значения отражает общее представление Дьюи о том, что все составляющие опыта, включая мыслительный материал, следует рассматривать как части развивающегося процесса, а не статичные целостности.
 - ³ В данном контексте «трансформация» требует широкой интерпретации. Можно изменить ситуацию, просто побудив ее участников увидеть ее другими глазами. В этом смысле коммуникативное поведение ежеминутно меняется.
 - ⁴ Под термином «фундаментальные» обычно имеются в виду философские доктрины и теории, основанные на вере в необходимость универсальных первопринципов, лежащих в основании любых суждений. В центре большинства «постмодернистских» теорий искусства и культуры лежит критика фундаментальных тенденций традиционной эстетики, обычно предполагающих, что суждения критиков и историков искусства обладают универсальной, если не априорной, основой.