

# Эстетический Вестник

зима 2025



## Содержание:

К читателям.....	2
О деятельности Российского эстетического общества.....	3
Мероприятия при поддержке РЭО.....	5
Анонсы конференций.....	7
Новые книги по эстетике.....	14
Приложение: Дж. Дики, «Новая институциональная теория искусства».....	22

## К читателям

Дорогие читатели,

предлагаем вашему вниманию зимний выпуск «Эстетического вестника». Мы следим за тем интересным, что делается в мире эстетики и рады информировать вас об этом. Также будем рады вашему активному участию во всех мероприятиях.

В этом выпуске Вестника — помимо анонса интересных конференций, круглых столов, встреч и событий, а также помимо вестей о выходе новых книг по эстетике — вы найдете важный текст классика современной теории искусства Дж. Дики.

Сообщаем, что каждый день мы публикуем новости из мира эстетики — размещаем анонсы конференций, новых книг, рассказываем, чем интересен для эстетики тот или иной день. Вы можете следить за новостями в наших группах:

Телеграм: [https://t.me/rus\\_aesthetics](https://t.me/rus_aesthetics)

Вконтакте: [https://vk.com/rus\\_aesthetics](https://vk.com/rus_aesthetics)

Будем рады вашей обратной связи об «Эстетическом вестнике». Если у вас есть информация, подходящая для нашего бюллетеня — пишите А.Е. Радееву ([artem\\_radeew@mail.ru](mailto:artem_radeew@mail.ru)).

Эстетической вам полноты!

*С уважением, Российское эстетическое общество*

# О деятельности и задачах Российского эстетического общества

Российское эстетическое общество — межрегиональная общественная организация, призванная объединить тех, кто:

- неравнодушен к судьбе эстетических исследований в России;
- желает быть в курсе всех событий, происходящих в мире эстетики в России и за рубежом;
- чувствует в себе силы и желание не только наблюдать за тем, как движется семимильными шагами российская эстетика, но и принимать в этом движении активное участие.

Целями Российского эстетического общества являются:

- содействие развитию эстетики как области профессионального знания и образования в России;
- профессиональная консолидация ученых и специалистов, проводящих исследования в области эстетики в России;
- привлечение внимания ученых других областей и широкой общественности к эстетическим исследованиям.

Для достижения целей общества создаются семь рабочих групп:

- группа по организации мероприятий РЭО (конгрессы, конференции под эгидой РЭО, летние школы, совместные мероприятия с другими организациями и структурами);
- группа по развитию интернет-деятельности РЭО (развитие сайта, социальных сетей, развитие визуального стиля общества);
- группа по развитию международных связей РЭО;
- группа по работе с российскими регионами;
- группа по финансовой деятельности (оргвзносы; создание и развитие интернет-магазина);
- группа по сопровождению юридической деятельности РЭО;
- группа по развитию издательской деятельности РЭО (журнал, «Эстетический вестник»).

В ближайшее время будет налаживаться работа этих групп, и мы расскажем в наших информационных ресурсах более подробно об их

деятельности, а также будем рады вашему активному участию в этих группах.

Также на общем собрании было решено оставить прежним состав руководства Российского эстетического общества, в который входят:

- *А.Е.Радеев* (Санкт-Петербург), председатель
- *М.А.Васильева* (Санкт-Петербург), заместитель председателя
- *А.А.Атанова* (Санкт-Петербург), ответственный секретарь
- *М.В.Загидулина* (Челябинск), глава регионального отделения
- *Л.А.Закс* (Екатеринбург), глава регионального отделения
- *Е.А.Кондратьев* (Москва), глава регионального отделения
- *Р.А.Куренкова* (Владимир), глава регионального отделения
- *Ю.С.Магомедова* (Тюмень), глава ревизионной комиссии
- *И.Н.Нехаева* (Тюмень), глава регионального отделения
- *А.А.Суворова* (Пермь), глава регионального отделения
- *Т.В.Шоломова* (Санкт-Петербург), глава регионального отделения

Российское эстетическое общество является ассоциированным членом Международной эстетической ассоциации (ИАА) и регулярно участвует в научных конгрессах под его эгидой.

Будем рады вашему активному участию в жизни Российского эстетического общества!

Вся информация о РЭО доступна на сайте: <http://rusaesthetics.ru>

Также вы можете обратиться к нам по адресу: [rsaesthetics@gmail.com](mailto:rsaesthetics@gmail.com)

# Мероприятия при поддержке Российского эстетического общества

Мы оказываем поддержку (информационную или организационную) этим мероприятиям:

*Владимир*

1. Конференция «Журналистика, пропаганда и агитация в годы Великой Отечественной войны» (Владимир, май 2025)

2. Конференция «Искусственный интеллект в медиа коммуникациях» (Владимир, ноябрь 2025)

3. Хоровой фестиваль и научная конференция «Дети и Музыка во имя Победы» (к 30-летию основания Студии музыкального образования и воспитания «Ювента»)

*Москва*

25 февраля, 16.30 (онлайн)

Научно-практический семинар кафедры эстетики философского факультета МГУ "Дескриптивная эстетика"

М.В. Загидуллина. Медиаэстетический анализ: от эстетики цифрового к сенсорике медиума

Подробнее:

<https://philos.msu.ru/node/7538>

*Санкт-Петербург*

1 марта, 15.00

Открытая лекция: А.Е. Радеев, «Разговор о самом фундаментальном в эстетике» (пространство «Всмысле»)

Записаться:

<https://vsmysle.spb.ru/services/artem-radeev-razgovor-o-samom-fundamentalnom-v-estetike/>

9 марта, 14.00

*Чтения: «Искусство как опыт» Дж.Дьюи (основные проблемы)» (пространство «Fata Morgana»)*

*Записаться: [https://t.me/fata\\_morgana\\_project/419](https://t.me/fata_morgana_project/419)*

15 марта, 19.00

*Открытая лекция: Е.А. Стругова, «Смотри, слушай и читай сколько влезет: объем и плотность как эстетические категории» («Пространство на Малой Посадской»)*

*Записаться:*

*<https://aesthetics.timepad.ru/event/3247310/>*

19 апреля, 19.00

*Открытая лекция: Е.Ю. Кравченко, «Современная густаторная эстетика в Италии» («Пространство на Малой Посадской»)*

*Записаться:*

*<https://aesthetics.timepad.ru/event/3247329/>*

21 апреля

*Круглый стол «В.И. Ленин в современном искусстве: традиция и дискредитация» (РГПУ им. А.И. Герцена, «Пространство на Малой Посадской»)*

*[https://www.herzen.spb.ru/news-events/events/?ELEMENT\\_ID=42766](https://www.herzen.spb.ru/news-events/events/?ELEMENT_ID=42766)*

Также запланированы иные мероприятия.

Следите за новостями в наших соц.сетях!

# Анонсы мероприятий

## *1) Круглый стол «XIX Кагановские чтения. Лакуны в истории эстетики»*

16-17 мая, Санкт-Петербург (СПбГУ)  
Крайний срок подачи заявки: 20 апреля  
Возможно онлайн-участие  
Подробнее — см. Приложение 1 (с. 19)

## *2) Международная конференция «Авангард в России как новая эстетическая модель»*

26-27 марта, Владивосток  
Возможно онлайн-участие  
Крайний срок подачи заявки: 11 марта  
[https://vk.com/wall-4634286\\_3742](https://vk.com/wall-4634286_3742)  
[https://t.me/rus\\_aesthetics/911](https://t.me/rus_aesthetics/911)

## *3) Секция «Эстетика аудиовизуального творчества» в рамках международного научного форума «Медиа в современном мире. 64-е Петербургские чтения»*

23-26 апреля, Санкт-Петербург (СПбГУ)  
Крайний срок подачи заявки: 16 марта (поздняя регистрация)  
Возможно онлайн-участие  
[https://vk.com/wall-4634286\\_3550](https://vk.com/wall-4634286_3550)  
[https://t.me/rus\\_aesthetics/818](https://t.me/rus_aesthetics/818)

**4) *Круглый стол «В.И. Ленин в современном искусстве: традиция и дискредитация»***

21 апреля, Санкт-Петербург (РГПУ им. А.И. Герцена)

Возможно онлайн-участие

Крайний срок подачи заявки: 10 апреля

[https://www.herzen.spb.ru/news-events/events/?ELEMENT\\_ID=42766](https://www.herzen.spb.ru/news-events/events/?ELEMENT_ID=42766)

**5) *Секция «Роль практической эстетики в современной культуре» в рамках международной конференции «Современная культура и коммуникации»***

15-17 октября, Санкт-Петербург (СПбГУ)

Возможно онлайн-участие

Крайний срок подачи заявки: 25 июня

<https://lomonosov-msu.ru/rus/event/9570/>

**6) *Международная конференция «Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика»***

22-23 апреля, Санкт-Петербург (Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова)

Возможно онлайн-участие

Крайний срок подачи заявки: 1 марта

[https://vk.com/wall-4634286\\_3555](https://vk.com/wall-4634286_3555)

[https://t.me/rus\\_aesthetics/821](https://t.me/rus_aesthetics/821)

**7) *Международная конференция «Все миражи мира: иллюзия в литературе и искусстве»***

24-25 апреля 2025, Санкт-Петербург (Пушкинский дом)

Крайний срок подачи заявки: 1 марта

[https://vk.com/wall-4634286\\_3635](https://vk.com/wall-4634286_3635)

[https://t.me/rus\\_aesthetics/869](https://t.me/rus_aesthetics/869)



**8) Международная конференция «Игра — образ — взаимодействие»**

26-28 июня, Мюнстер (Германия)

Крайний срок подачи заявки: 10 марта

<https://arthist.net/archive/43746>

**9) Международная конференция «Визуальный и словесный текст в киноархиве»**

20-21 марта, Москва (ГИИ)

Крайний срок подачи заявки: 3 марта

[https://vk.com/wall-4634286\\_3754](https://vk.com/wall-4634286_3754)

[https://t.me/rus\\_aesthetics/918](https://t.me/rus_aesthetics/918)

**10) Международная конференция «Маргиналии-2025: границы культуры и текста»**

4-7 сентября, Тотьма

Крайний срок подачи заявки: 1 апреля

<https://ruslang.ru/marginalii>

**11) Международная конференция «Искусство звука и света: музыка следует за светом (к 150-летию со дня рождения Микалоюса Константинаса Чюрлениса)»**

29.09-01.10, Санкт-Петербург (РИИИ)

Крайний срок подачи заявки: 4 августа

<https://artcenter.ru/pyataya-mezhdunarodnaya-nauchno-prakticheskaya-konferenciya-proekta-iskusstvo-zvuka-i-sveta/>

**12) Международная конференция «Архитектура и власть бюрократии»**

6-7 ноября, Вена (Австрия)

Крайний срок подачи заявки: 30 апреля

<https://arthist.net/archive/43761>

**13) Международная конференция «Создавая жизненный мир: искусство в использовании»**

6-8 ноября, Берлин (Германия)

Крайний срок подачи заявки: 30 апреля

<https://arthist.net/archive/43864>

**14) Международная конференция «Мышление в ландшафте: встреча с природой на стыке искусства и науки»**

22-29 ноября, Лайвес (Италия)

Крайний срок подачи заявки: 24 марта

[https://vk.com/wall-4634286\\_3659](https://vk.com/wall-4634286_3659)

[https://t.me/rus\\_aesthetics/879](https://t.me/rus_aesthetics/879)

**15) Международная конференция «Искусство в обществе»**

28-30 мая, Питтсбург (США)

Крайний срок подачи заявки: 28 апреля

Возможно онлайн-участие

[https://vk.com/wall-4634286\\_3354](https://vk.com/wall-4634286_3354)

[https://t.me/rus\\_aesthetics/716](https://t.me/rus_aesthetics/716)

**16) Международная конференция «Синэстетия: наука и искусство»**

23-25 октября, Алькала-ла-Реаль (Испания)

Крайний срок подачи заявки: 25 февраля

[https://vk.com/wall-4634286\\_3622](https://vk.com/wall-4634286_3622)

[https://t.me/rus\\_aesthetics/862](https://t.me/rus_aesthetics/862)

**17) Международная конференция «Природная красота и благая жизнь»**

19-20 сентября, Базель (Швейцария)

Крайний срок подачи заявки: 15 апреля

<https://philevents.org/event/show/130314>

**18) Международная конференция «От старого к новому: эстетика повторения и творчества»**

25 июня, Тюбинген (Германия)

Крайний срок подачи заявки: 15 марта

<https://arthist.net/archive/43773>

**19) Международная конференция «Образ-движение и образ-время: современное использование киномысли»**

5-7 ноября, Париж (Франция)

Крайний срок подачи заявки: 15 марта

[https://vk.com/wall-4634286\\_3743](https://vk.com/wall-4634286_3743)

[https://t.me/rus\\_aesthetics/913](https://t.me/rus_aesthetics/913)

**20) Международная конференция «Соблазнительные пространства: функции и механизмы мультисенсорных образно-пространственных ансамблей»**

2-4 июня, Нюрнберг (Германия)

Крайний срок подачи заявки: 25 февраля

[https://vk.com/wall-4634286\\_3747](https://vk.com/wall-4634286_3747)

[https://t.me/rus\\_aesthetics/915](https://t.me/rus_aesthetics/915)

**21) Международная конференция «Повсеместность прекарности? Медийные, эстетические и политические аспекты спорного явления»**

3-5 июля, Веймар (Германия)

Крайний срок подачи заявки: 24 февраля

[https://vk.com/wall-4634286\\_3748](https://vk.com/wall-4634286_3748)

[https://t.me/rus\\_aesthetics/916](https://t.me/rus_aesthetics/916)

**22) Международная конференция «Функция красоты»**

24-25 апреля, Лондон (Великобритания)

Крайний срок подачи заявки: 1 марта

Возможно онлайн-участие

[https://vk.com/wall-4634286\\_3752](https://vk.com/wall-4634286_3752)

[https://t.me/rus\\_aesthetics/919](https://t.me/rus_aesthetics/919)

**23) Международная конференция «XI международная Дубровниковская конференция по философии искусства»**

14-18 апреля, Дубровник (Хорватия)

Крайний срок подачи заявки: 4 марта

<https://british-aesthetics.org/dubrovnik-conference-on-the-philosophy-of-art-2/>

**24) Международная конференция «В поисках сообщества вкуса»**

6-7 июня, Ковентри (Великобритания)

Крайний срок подачи заявки: 10 марта

<https://warwick.ac.uk/fac/soc/philosophy/research/researchcentres/phillit/aestheticcommunity/>

**25) Международная конференция «Философия в дикой природе»**

25-27 июля, парк Сайдлинг-Хилл-Крик (США)

Крайний срок подачи заявки: 16 марта

[https://vk.com/wall-4634286\\_3641](https://vk.com/wall-4634286_3641)

[https://t.me/rus\\_aesthetics/872](https://t.me/rus_aesthetics/872)

**26) Международная конференция «Визуальные шифры в искусстве»**

13-14 декабря, Гейдельберг (Германия)

Крайний срок подачи заявки: 31 марта

<https://arthist.net/archive/43853>

**27) Международная конференция «Семиотика  
посткоммунистических пространств»**

11-14 июня, Бухарест (Румыния)

Крайний срок подачи заявки: 14 апреля

<https://arthist.net/archive/43842>

**28) Международная конференция «Современная культура и  
коммуникации»**

15-17 октября, Санкт-Петербург (СПбГУ)

Возможно онлайн-участие

Крайний срок подачи заявки: 25 июня

<https://lomonosov-msu.ru/rus/event/9570/>

**29) Международная конференция «Отсутствие как  
художественная стратегия в современном искусстве»**

11 июня, Лейден (Нидерланды)

Крайний срок подачи заявки: 25 июня

<https://arthist.net/archive/44025>

**30) Конференция «Мир Дж. Р.Р. Толкина в отражении медиа»**

28-30 марта, Москва (Библиотека иностранной литературы)

Возможно онлайн-участие

Крайний срок подачи заявки: 7 марта

<https://libfl.ru/ru/news/mir-dzh-r-r-tolkina-v-otrazhenii-media-otkryt-priem-zayavok-na-konferenciyu>

# Новые книги по эстетике

1. В издательстве «Кабинетный ученый» вышла книга  
*Лев Закс. Искусство в оптике культурологической эстетики*

<https://armchair-scientist.ru/lev-zaks-art-in-culturological-aesthetics/>

Издательская аннотация:

Книга представляет избранные работы автора за 30 последних лет, объединенные идеей фундаментальной связи искусства с системой культуры и вырастающей на ее основе культурологической эстетики (как и культурологического подхода в искусствознании в целом).

В первом разделе книги рассматриваются базовые основания культурологического подхода к искусству (понимание культуры и социокультурно необходимой сущностной связи искусства с ней), проблемы и идеи его методологии и теоретической реализации (как применительно к искусству в целом, так и к музыке и театру в частности).

Второй раздел включает работы об искусстве историко-культурологического характера: статьи о культурно-исторической типологии искусства (классика, модернизм, постмодернизм, а по другому основанию — онтофункциональный синкретизм, автономия и протеизм); об искусстве модернизма, авангарда, соцреализма в их культурологическом осмыслении, духовно-психологической и эстетической специфике.

Третий раздел представляет авторскую концепцию новейшего искусства, в основе которой две ключевые идеи:

— превращение культуры в современном обществе из «второй» природы в «первую»;

— как следствие этого, рождение и развитие во второй половине XX — XXI веке принципиально нового типа искусства: культуроцентристского, сосредоточенного на художественном освоении культуры, ее специфических свойств, структур, процессов и духовных смыслов как особой самостоятельной, но жизненно необходимой человечеству и человеку реальности, что явилось революцией в мировом искусстве, привело к появлению небывалых произведений и, одновременно, породило ряд непростых проблем.

2. В издательстве «Кабинетный ученый» вышла книга

*Лев Закс. Власть художественности*

<https://armchair-scientist.ru/lev-zaks-the-power-of-artistry/>

Издательская аннотация:

В книге публикуются избранные работы автора, посвященные конкретным видам искусства (музыке, театру, изобразительному искусству и литературе) и конкретным произведениям этих искусств. В статьях об искусствах осмысляются общие для этих искусств теоретические и исторические проблемы: место музыки в культуре XX века; специфика театра и состояние российского театра в начале XXI века, значение театральной философии К. С. Станиславского для современного театра, тема любви в современном театре в контексте культуры, феномен театрального фестиваля как институции художественной культуры; специфика художественного мироощущения и его репрезентации в поэтическом стиле.

Статьи, посвященные конкретным творцам искусства и их произведениям, представлены двумя типами текстов: историко-теоретическими и художественно-критическими, но объединены общей двуединой задачей сотворческого понимания-интерпретации творца и его творения. К первому типу относятся

статьи об А. М. Горьком как драматурге-модернисте, о Шостаковиче, о преодолении внутренней эмиграции в поэзии О. Э. Мандельштама, о его же концепции духовно-органической формы, о культурогенных усталостях в поэзии И. Бродского, о творчестве поэта Рины Левинзон, о типологизации в творчестве Э. Неизвестного. Художественная критика представлена статьями о джазовом трио Ганелина — Тарасова — Чекакина и «Зимнем пути» Шуберта в исполнении Ф. Бёша; о спектаклях Ю. Бутусова, Л. Додина, Г. Козлова, А. Праудина, А. Тителя, Г. Цхвиравы, спектаклях Омской драмы и Пермского Театра-Театра; о творчестве художников А. Алексева, М. Брусиловского, В. Воловича, А. Ефремова, А. Калашникова, В. Кравцева, П. Кукушкина, Н. Предеина.

3. В издательстве «Ad Marginem» вышла книга

*Ролан Барт. Образ. Музыка. Жест*

<https://admarginem.ru/product/obraz-muzyka-zhest/>

Издательская аннотация:

Наследие выдающегося французского философа, литературоведа и семиолога Ролана Барта (1915—1980) включает в себя книги, комбинирующие в разных пропорциях литературное и академическое письмо, заметки к лекционным курсам и их стенограммы, доклады на конференциях и симпозиумах, интервью и многочисленные эссе — статьи для прессы, сборников и энциклопедий, каталогов выставок и т. д. В настоящее издание вошли очерки разных лет, посвященные знаку, значению, письму — темам, определявшим оптику, в которой Барт видел всё многообразие мира, — какими они существуют вне поля литературы. Среди них программные работы о кино и фотографии («Фотографическое сообщение», «Третий смысл»), почти все тексты Барта о художниках (Арчимбольдо, Глэдене,



Массоне, Твомбли, Эрте, Рекишо), статьи о музыке и театре. Изобилуя примерами хирургически точного структуралистского анализа в применении к самым причудливым художественным формам, сборник вместе с тем позволяет судить о широте и тонкости эстетических вкусов автора. Большинство работ публикуются по-русски впервые.

4. В издательстве «Ad Marginem» вышла книга

*Сьюзен Сонтаг. В то же время. Эссе и выступления*

<https://admarginem.ru/product/v-to-zhe-vremya-esse-i-vystupleniya/>

Издательская аннотация:

Сборник из шестнадцати эссе и выступлений Сьюзен Сонтаг (1933–2004), подготовленный ею в последние годы жизни, ретроспективно воспринимается как творческое завещание. Рассуждения о красоте, фотографии, художественных поисках Виктора Сержа, Леонида Цыпкина, Анны Банти, Халлдора Лакснесса, о переписке Рильке с Пастернаком и Цветаевой оказываются органически связаны с восприятием трагедии 11 сентября и войны в Ираке, подводя к одной из крупнейших и главных тем американской мыслительницы и писательницы: ответственности и задачам литературы в XX веке. Глубокое и созидательное прочтение работ других авторов, верность высоким моральным критериям, многомерные оценки происходящего «везде и одновременно» позволяют считать этот сборник шедевром позднего периода творчества Сонтаг.

5. В издательстве «Гиле пресс» вышла книга

*Стивен Шавиро. Меланхолия*

[https://vk.com/wall-100509944\\_1846](https://vk.com/wall-100509944_1846)

Издательская аннотация:

Американский философ Стивен Шавиро рассматривает фильм Ларса фон Триера «Меланхолия» (2011) с нескольких позиций: критика капитализма, постфеминистский анализ, солярный катастрофизм и аннигиляционизм новых философий, а также критика модернистской эстетики. В отличие от других апокалиптических фильмов, «Меланхолия» не дает своим зрителям грандиозного и возвышенного зрелища массового уничтожения и тотального разрушения и вымирания. Ее апокалипсис кажется незавершенным. Вместо романтического и модернистского возвышенного «Меланхолия» предлагает эстетико-онтологическое видение пустынной красоты. Отсылая к немецкому идеализму, радикальному антиантропоцентризму и идее вымирания, фильм переключается с философией «спекулятивного реализма» и предлагает возможность для новой эстетики XXI века.

# Приложение 1

Санкт-Петербургский государственный университет  
Институт философии

Кафедра культурологии, философии культуры и  
эстетики приглашают вас к участию в круглом столе

## ХІХ КАГАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ. ЛАКУНЫ В ИСТОРИИ ЭСТЕТИКИ

Санкт-Петербург, 16-17 мая 2025



С 2007 г. поочередно Институтом философии СПбГУ и Институтом философии человека РГПУ им. А. И. Герцена проводятся научные мероприятия «Кагановские чтения», посвященные памяти и творческому наследию профессора Моисея Самойловича Кагана (1921-2006), выдающегося

российского ученого, более 40 лет работавшего на философском факультете (ныне Институт философии) СПбГУ и внесшего большой вклад в разработку множества философских, эстетических, культурологических и исторических проблем.

Цель научного мероприятия этого года — осмысление феномена лакуны в истории эстетики, обозначающего точки прерывности исторического процесса, нестыковки проблем и подходов, которые стимулируют направленность дальнейшего движения. Лакуны — это смысловой и коммуникативный разрыв позиций: идейных, духовно-ценностных, эстетических, художественных. В истории эстетики лакунарность проявляется в теоретических трактовках сущности эстетического и искусства, в методологии, а также во взаимодействии теоретической и практической эстетики. В лакунах заложены две альтернативы: либо культурный дефолт, либо последующая творческая трансформация, обеспечивающая развитие культуры, науки, искусства.

В современной эстетике остаются открытыми вопросы: на каких принципах базируются научные модели истории эстетики, какие альтернативные модели истории эстетики возможны (если возможны), каковы формы взаимосвязи истории, теории и практики эстетики.

Вопросы, предлагаемые для обсуждения:

- *какие проблемы из истории эстетики остались в прошлом и почему;*
- *как формировались принципы научной модели истории эстетики;*
- *каковы основания для включения какого-либо учения в историю эстетики;*
- *возможны ли альтернативные модели истории эстетики;*
- *чувственное и сверхчувственное: оппозиция или единство;*
- *лакуны в теории и их компенсация в искусстве;*

- рецепция западных эстетических идей в отечественной эстетике;
- забытые понятия и проблемы в отечественной эстетике;
- лакуны между массовым и элитарным.

Возможно онлайн-участие в круглом столе.

Материалы будут опубликованы в журнале «Terra Aestheticae» в 2025 г. Программный комитет:

Сопредседатели: *А.Е. Радеев, Е.Н. Устюгова*

Члены программного комитета: *А.В. Венкова, Л.М. Мосолова, А.А. Носков, Е.А. Стругова, Е.А. Шутова.*

Ученый секретарь: *Т.В. Шоломова*

Координатор: *Е.Ю. Кравченко*, [e.kravchenko@spbu.ru](mailto:e.kravchenko@spbu.ru)

Заявки на участие принимаются до **20 апреля 2025 г.** через [автоматическую систему регистрации](#).

При выступлении с докладом в соответствующем поле необходимо приложить текст объемом 20-40 тысяч знаков, оформленный строго в соответствии с требованиями журнала «Terra Aestheticae»:

[http://terraaestheticae.ru/index.php/terraaestheticae/pages/view/author\\_guide](http://terraaestheticae.ru/index.php/terraaestheticae/pages/view/author_guide)

**БУДЕМ РАДЫ ВАШЕМУ УЧАСТИЮ!**

# Приложение 2

Джордж Дики

## Новая институциональная теория искусства

Приводится по изданию: *Dickie G. The new institutional theory of art // Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition: an anthology. Malden, MA: Blackwell Pub, 2004. P. 47–54.* Перевод: Ю.Г. Частухина. Редакция перевода: А.А. Носков.

*От переводчика и редактора перевода.* Статья американского философа Дж. Дики посвящена развитию основных положений институциональной теории искусства, разработанной им в ранних работах. Автор статьи критически анализирует традиционные подходы к искусству, для которых было важно сформулировать отличительные признаки произведений искусства. Кроме того, Дж. Дики раскрывает ключевые положения институциональной теории на примере конкретных произведений современного искусства, объясняет роль «презентационной группы» (художника и публики) и значение артефакта для минимального условия понимания того, что такое искусство.

В тексте статьи в рамках аналитического подхода предлагается последняя авторская систематика искусства Дж. Дики, которая описывает функции неформального института, т.е. достаточно подвижные социальные практики. В основе определения такого института лежат термины артефакта, публики (мира искусства) и желание художника познакомить последних со своим творением. Стоит отметить, что автор критически настроен к классической эстетике, которая узко понимала себя как теорию искусства. Достаточно убедительные критические аргументы автора статьи

*направлены на многое из тех устаревших представлений в эстетике, что используется до сих пор некоторыми теоретиками в своих рассуждениях.*

*Впервые статья была опубликована в 1983 году в сборнике «Proceedings of the 8th Wittgenstein Symposium» (10, 1983, p. 57-64), затем переиздавалась в различных сборниках и антологиях.*

*Представленный на ваш суд перевод не является окончательной публикацией. Мы предлагаем вам этот перевод для ознакомления и погружения в проблематику. Будем рады вашим откликам, и, если они будут положительные (как в отношении качества самого текста, так и в отношении его перевода), мы постараемся предпринять усилия, чтобы данный перевод вышел в полноценном виде в научном журнале. При необходимости цитирования обращайтесь к оригиналу, выходные данные которого указаны выше.*

Версия институциональной теории, которую я разработал в 1974 году в книге «Искусство и эстетическое» [1], была ущербной в нескольких отношениях, но институциональный подход, как мне кажется, все еще жизнеспособен. Под институциональным подходом можно понимать то, что произведения искусства являются искусством в результате их положения, которое они занимают в институциональных рамках или контексте. В готовящейся к изданию книге «Круг искусства» я попытался разработать пересмотренную версию этой теории. В этой статье я попытаюсь дать краткое изложение новой версии институциональной теории искусства.

С самого начала следует уточнить, что разработанная мной теория искусства является классификационной. В некоторых теориях предполагается, что произведению искусства необходимо быть шедевром, но это предположение оставило бы неучтенным все посредственные, плохие и никчемные произведения искусства. Это куда более широкий класс объектов, в который входят никчемные,

неважные, посредственные и гениальные. Именно о более широком классе объектов, содержащих никчемное, неважное, посредственное и гениальное, я и хочу порассуждать.

Традиционные теории искусства помещают произведения искусства в простые и узконаправленные структуры и отношения в них. Теория подражания, например, помещает произведение искусства в трехуровневую структуру между художником и предметом, а теория выражения помещает произведение искусства в двухуровневую структуру художника и произведения. Институциональная теория пытается поместить произведение искусства в многоуровневую систему большей сложности, чем это было предусмотрено различными традиционными теориями. Структурные сети или контексты традиционных теорий слишком «худые», чтобы быть достаточными. Институциональная теория пытается обеспечить контекст, который является достаточно «прочным», чтобы выполнить эту работу. Сеть отношений или контекст, в которые теория помещает произведения искусства, я буду называть «рамками» этой теории.

Несмотря на мои оговорки в отношении традиционных теорий искусства, они, я полагаю, были на правильном пути относительно группы объектов, на которых они фокусируются. Все традиционные теории предполагают, что произведения искусства являются артефактами, хотя они и различаются природой этих артефактов. Таким образом, в некотором смысле институциональный подход является возвращением к традиционному способу понимания искусства, поскольку он тоже утверждает, что произведения искусства являются артефактами. Кстати, под «артефактом» здесь подразумевается обычное словарное определение: «Предмет, созданный человеком, прежде всего, с целью последующего использования». Более того, хотя многие из таких предметов таковы, их искусственность необязательно вещественна: например,



стихотворение не является физическим объектом, но, тем не менее, оно является артефактом. Кроме того, такое явление, как исполнение, например, в форме импровизированного танца, также «сделано человеком» и, следовательно, является артефактом.

В 1950-х гг. сперва Пол Зифф, затем Моррис Вейц оспаривали предположение об искусственности, утверждая, что артефакт не обязательно является искусством. Хотя взгляды этих исследователей несколько различаются, их объединяет утверждение, что нет необходимого условия не только для того, чтобы что-то стало искусством, но даже для того, чтобы что-то было артефактом. Их общий взгляд можно назвать «новой концепцией искусства». Этот новый взгляд объединяет все произведения искусства как класс, не имеющий общих черт значимых для теории. Члены этого класса связаны между собой только посредством сходства: произведение искусства «А» схоже с произведением искусства «В», а произведение искусства «В» схоже с произведением искусства «С», но «А» не обязательно должно быть схоже на «С». Согласно новой концепции, объект становится произведением искусства, если он достаточно схож с ранее установленным произведением искусства.

Эта концепция говорит о достаточном сходстве как о единственном способе возникновения произведения искусства. Но эта же концепция показывает, однако, что она предполагает существование другого пути, чем достаточное сходство с ранее установленным произведением искусства для возникновения произведения искусства. То, что это понимание искусства требует двух путей становления искусства, можно показать следующим образом. Предположим, что произведение искусства «А» стало искусством, если оно достаточно схоже с ранее созданным произведением искусства «В». Произведение искусства «В» должно было бы стать искусством, если он достаточно напоминает о ранее

созданном произведении искусства «С». Если сходство с предшествующим произведением искусства является единственным способом стать искусством, то путь назад во времени от произведения искусства «А» через произведение искусства «В» к произведению искусства «С» порождает бесконечный регресс произведений искусства, уходящих в прошлое. Если сходство с предшествующим произведением искусства является единственным способом стать искусством, то невозможно первое произведение искусства и, следовательно, невозможно вообще никакое искусство. Чтобы стать искусством, требуется какой-то иной способ, чем сходство с ранее созданным произведением. Произведения искусства, которые становятся искусством благодаря достаточному сходству с ранее созданными произведениями, можно назвать «искусством сходства». Для того чтобы было возможным искусство сходства, должно быть хотя бы одно произведение искусства, которое стало искусством не в силу своего сходства с предшествующим произведением искусства. Следовательно, «новая концепция искусства» действительно требует двух способов становления искусства: способ сходства и способ некоторого несходства. Новая концепция — это скрытая «двойная» теория искусства.

Какая природа несходства требуется новой концепции? Поскольку ни Зифф, ни Вейц не осознавали, что их подход требует идеи искусства несходства, то нет ничего удивительно в том, что они ничего не сказали об этом. Природа искусства несходства должна быть выведена из изложенной теории. Во-первых, искусство несходства первично в рамках теории: не может быть искусства сходства, если нет первого искусства несходства. Во-вторых, класс произведений искусства, согласно новой концепции, состоит из двух различных подмножеств, из которых одно (искусство несходства) является более основным, чем другое

(искусство сходства). Наконец, в новой концепции искусства или вне ее нет ничего такого, что требовало бы, чтобы искусство несходства было чем-то одномоментным, единственной функцией которого было бы блокировать регресс и заставить художественный процесс продолжаться. Хотя «новая концепция искусства» ничего из этого не подразумевает, единственное правдоподобное объяснение природы искусства несходства, которое можно предложить, состоит в том, что такое искусство является искусством в результате когда-то созданного кем-то артефакта. Это, конечно, не доказывает, что искусство несходства следует отождествлять с тем, что можно назвать «артефактное (artifactual) искусством», но артефактное искусство, по-видимому, является единственным реальным претендентом на это. Новая концепция искусства включает в себя два различных вида искусства — артефактное искусство и подобие, причем первое является первичным. Артефактное искусство явно не ограничивается началом художественного процесса, потому что такое искусство создается в настоящее время и создавалось на протяжении всей истории искусства.

Зифф и Вейц настаивают, что если вы хотите рассуждать об искусстве, вы должны создать всеохватную теорию, подходящую любому классу произведений искусства. И по их мнению, у членов класса нет общих черт и признаков. Следовательно, они утверждают, что нельзя рассуждать об искусстве традиционным способом, обнаруживая необходимые и достаточные их признаки. И более всего исследователи будут правы, рассуждая об искусстве, если скажут, что существует класс объектов, к которым осмысленно применимы термины «искусство» и «произведение искусства», и что этот класс не может быть охарактеризован ничем более.

Выше мы рассмотрели «новую концепцию искусства», и показали новый класс предметов, к которому относятся термины «искусство»

и «произведение искусства». Такие предметы можно условно разделить на два различных подкласса искусства. Это разделение показывает, что класс может быть осмысленно охарактеризован так. Первое, что следует отметить о подклассах, что две деятельности, которые порождают эти подклассы, сильно различаются. Артефактное искусство подразумевает созидательную деятельность человека. Искусство же сходства подразумевает деятельность человека, замечающего сходства. Два вида деятельности, порождающие эти два подкласса, предполагают, что эти они не являются буквально подклассами одного и того же. Эти два класса больше похожи на группу, выбранную буквально использованием термина, а также на производную группу, выбранную метафорическим использованием одного и того же термина. Эту мысль, однако, я не буду развивать здесь дальше.

Даже если согласиться с тем, что артефактное искусство и искусство сходства — это в буквальном смысле искусство, то почему это должно убедить философов отказаться от их традиционного интереса к рассуждению о том, что же такое артефактное искусство? Еще со времен Платона философы искусства были озабочены исследованием определенного класса предметов, который создается конкретным человеческим творчеством. Философы интересовались этими предметами именно потому, что они являются человеческими артефактами. То, что существует еще один класс предметов, который в некотором роде является производным по сходству от изначального класса предметов, не вызывает удивления и не является основанием для того, чтобы философы искусства отказались от традиционного подхода. Традиционный подход состоит в попытке правильно описать природу создания артефактных произведений искусства и, следовательно, природу создаваемых предметов. Артефактность, по

сути, является «встроенной» характеристикой интереса философов к произведениям искусства.

Во всяком случае, на первый взгляд нет никакой тайны в том, как создается большая часть произведений искусства: они изготавливаются различными традиционными способами — расписываются, лепятся и тому подобное. (Позже я попытаюсь порассуждать об этом, копнув поверхность чуть глубже.) Существует, однако, загадка об артефактности некоторых относительно недавних произведений искусства: работы Дюшана, реди-мейды и тому подобное. Некоторые отрицают, что подобные вещи являются искусством, исходя из утверждения, что они не являются артефактами, сделанными художниками. Но я думаю, что можно показать, что они являются артефакты художников. (В «Искусстве и эстетическом» я утверждал, как теперь полагаю ошибочно, что артефактность *приписывается* таким вещам, как «Фонтан» Дюшана и реди-мейды, но я не буду обсуждать это здесь.)

Обычно артефакт создается путем изменения какого-то уже существующего материала: соединения двух кусков материала, разрезания материала, заточки материала и так далее. Обычно это делается для того, чтобы измененный материал можно было использовать для чего-то. Когда материалы подвергаются таким изменениям, возникают явные случаи, которые вполне соответствуют словарному определению «артефакта»: «Предмет, созданный человеком, прежде всего, с целью последующего использования». Есть и другие случаи, которые не столь однозначны. Предположим, человек берет кусок коряги и, никак не изменяя его, роет яму или бросается с ним на угрожающую собаку. В результате использования коряга превратилась в инструмент для копания или оружие. И эти два случая не соответствуют необязательной оговорке в определении «прежде всего, с целью

последующего использования», поскольку они используются по случаю. Кажется, что в этих случаях что-то создается, но что именно создается, если коряга остается неизменной? В явных случаях, когда материал изменяется, создается сложный объект: исходный материал для настоящих целей является простым объектом, а его изменение создает сложный объект — измененный материал. В двух менее очевидных случаях также были созданы сложные объекты — дерево, используемое в качестве инструмента для копания, и дерево, используемое в качестве оружия. Ни в одном из этих двух менее очевидных случаев артефактом не является только коряга; артефактом в обоих случаях является коряга, которой манипулируют и используют определенным образом. Эти два случая как раз похожи на то, что имеют в виду антропологи, когда говорят об подобных артефактах — неизменных камнях, найденных вместе с человеческими или человекоподобными окаменелостями. Антропологи предполагают, что эти камни каким-то образом использовались. Они имеют в виду то же понятие сложного предмета, сделанного с помощью простого (т. е. неизменного) предмета.

Коряга может быть использована аналогичным образом в контексте арт-мира, то есть подобрана и выставлена так, как выставляется живопись или скульптура. Такой кусок дерева будет использоваться в качестве художественного медиума и, таким образом, станет частью более сложного объекта — коряги, используемой в качестве художественного медиума. Этот сложный объект был бы артефактом системы арт-мира. «Фонтан» Дюшана можно понять примерно так же. Писсуар (простой объект) используется как художественный медиум для создания «Фонтана» (сложного объекта), который является артефактом в арт-мире — артефактом Дюшана. Коряга и писсуар использовались в качестве художественные медиумы ровно так же, как пигменты, мрамор и

т.п. используются для создания более традиционных произведений искусства.

До сих пор я говорил об артефактности как о необходимом условии искусства, но это обсуждение не отличает институциональную теорию от традиционных теорий, поскольку последние также предполагали, что быть артефактом — это необходимое условие искусства. В последнем абзаце, однако, я ввел без объяснения понятие арт-мира, и теперь настало время перейти к обсуждению этого понятия, ибо именно оно лежит в основе институциональной теории.

Возможно, лучший способ начать обсуждение арт-мира — это процитировать ныне забытое определение «произведения искусства» из более ранней версии институциональной теории. «Произведение искусства в классификационном смысле — это (1) артефакт, (2) совокупность аспектов, которым придали статус кандидата для оценки человек или группа людей, действующих от имени определенного социального института (арт-мира)» [2]. Монро Бредсли заметил, что в дискуссии, которая окружает определение в более ранней версии теории, я охарактеризовал арт-мир как «устоявшуюся практику», то есть неформальный вид деятельности, а затем он указывает, что цитируемое определение использует такие словосочетания, как «придают статус» и «действуют от имени». Они обычно применяются в рамках формальных институтов (государства, корпорации, университеты и т.п.). Бердсли правильно заметил, что было бы ошибкой использовать язык формального института для описания неформального института, каким я представляю себе арт-мир. И Бердсли спрашивает: «Может быть, имеет смысл говорить о действии от имени практики? Наделенная статусом власть может сосредотачиваться в формальном институте, но практика как таковая, по-видимому, не имеет необходимого источника власти.» [3]

Принимая критику Бердсли, я отказался от слишком формальных понятий «придания статуса» и «действия от имени», а также от тех аспектов ранней версии, которые связаны с этими понятиями. Быть произведением искусства — это статус, то есть это занятие позиции в человеческой деятельности арт-мира. Однако быть произведением искусства — это не статус, который придается, это, скорее, достигнутый статус в результате создания артефакта в арт-мире или на его фоне.

Тогда имеет место утверждение, что произведения искусства являются искусством в результате положения или места, которое они занимают в рамках установившейся практики, т.е. арт-мира. Есть два важных вопроса по поводу этого утверждения: (1) истинно ли оно, (2) если оно истинно, то как следует описать арт-мир?

Это утверждение касается существования человеческого института, и проверка его истинности такая же, как и любого другого утверждения о человеческой организации — через наблюдение. Но «наблюдать» арт-мир и произведения искусства, встроенные в его структуры, не так просто, как «наблюдать» некоторые другие человеческие институты, о которых мы привыкли думать.

Артур Данто предложил аргумент, облегчающий «наблюдение» за структурой, в которую встроены произведения искусства. (Должен отметить, что сам Данто «наблюдает» с помощью своих аргументов, совершенно иное, нежели то, что «наблюдаю» я, но мои рассуждения здесь не для опровержения теории Данто.) Моя версия теории Данто выглядит следующим образом. Возьмем картину и какой-нибудь другой предмет, выглядящий аналогично, но который был создан случайно и, следовательно, не является произведением искусства. Или возьмем «Фонтан» и писсуар, который является его близнецом, но не является произведением



искусства. Вот две пары предметов с визуально неразличимыми элементами, но первый элемент в каждой паре является произведением искусства, а второй — нет. Тот факт, что первый элемент из каждой пары является произведением искусства, а второй нет, хотя элементы в каждой паре визуальны неразличимы, показывает, что первый объект в каждой паре должен быть вплетен в некую рамку или же сеть отношений, в то время как второй элемент в эту рамку или сеть не вплетен.

Кто-то возразит, что пара «Фонтан» / писсуар ничего не объясняет, потому что «Фонтан» — это не произведение искусства. По большому счету, другой гипотетической пары достаточно для того, чтобы на этот аргумент не обращать внимания. Но и из этой пары «Фонтан» / писсуар» вполне возможно провести контраргумент, даже если «Фонтан» не является произведением искусства. Дело в том, что «Фонтану» вовсе не обязательно быть произведением искусства, чтобы показать необходимость рамки или сети отношений. Если кто-то ошибочно принял «Фонтан» за произведение искусства, то объяснить эту ошибку возможно именно из того, что существует рамка, в которой «Фонтан», очевидно, занимает свое место. Более того, некоторые люди рассматривают «Фонтан» в качестве произведения искусства.

Аргумент Данто показывает, что произведение искусства существует в контексте или рамках, но он не раскрывает природу элементов, составляющих такие рамки. Более того, возможно множество различных рамок. Каждая из традиционных теорий искусства, например, предполагает свои собственные рамки. Например, точка зрения Сьюзен Лангер, что «искусство — это создание форм, символизирующих человеческие чувства», подразумевает рамки художника (того, кто творит) и конкретный тип объекта (человеческое чувство). И как я уже отмечал в начале статьи, теория подражания и теория выражения подразумевают

определенную структуру. Теория Лангер и другие традиционные теории, однако, становятся легкой добычей контрпримеров, и поэтому ни одна из структур, которые они подразумевают, не может быть правильной. Причина, по которой традиционные теории становятся легкой добычей для контрпримеров, заключается в том, что рамки, подразумеваемые теориями, слишком узко сосредоточены на художнике и различных более очевидных характеристиках, которыми может обладать произведение искусства, а не на всех элементах рамок, окружающих произведение искусства. В результате очень легко найти произведения искусства, в которых отсутствуют те свойства, схваченные традиционными теориями как универсальные и определяющие.

Рамки традиционных теорий действительно ведут в правильном направлении в одном отношении. Каждая из традиционных теорий рассматривает создание искусства как человеческую практику, как устоявшийся способ поведения. Таким образом, структура каждой из этих теорий понимается как культурный феномен, который сохраняется во времени и воспроизводится. Мне кажется, что сохранение рамок в качестве культурной практики достаточно, чтобы сделать сами традиционные теории квазиинституциональными. Иными словами, каждая из традиционных теорий призвана описать сложившуюся культурную практику. В каждой из традиционных теорий, однако, есть только одна установленная роль, и это роль художника или создателя артефактов. И в каждом случае художник рассматривается как создатель артефакта, обладающего такими свойствами, как репрезентативность, символичность или самовыражение. В традиционных теориях роль художника рассматривается как простое производство репрезентаций, производство символических форм, производство выражений или что-то в этом роде. Именно эта узкая концепция роли художника ответственна за легкость, с которой

могут быть получены контрпримеры. Поскольку традиционные теории неадекватны, в роли художника должно быть нечто большее, чем производство любого или даже всех этих видов вещей, которые предусматриваются традиционными теориями. То, что художник понимает и делает, когда создает произведение искусства, намного превосходит простое понимание, подразумеваемое традиционными теориями.

Всякий раз, когда создается искусство, есть художник, который его создает, а он всегда творит для какой-то *публики*. Следовательно, в системе должна быть предусмотрена роль *публики*, которой представляется искусство. Конечно, по разным причинам многие произведения искусства на самом деле никогда не представляются публике. Некоторые произведения просто никогда не доходят до зрителей, хотя их создатели хотели, чтобы это произошло. Некоторые произведения скрыты от публики их создателями, потому что они считают их в некотором роде неполноценными и недостойными представления. Тот факт, что художники скрывают некоторые из своих работ, потому что считают их недостойными представления, говорит о том, что эти работы являются вещами, которые должны быть представлены, иначе было бы бессмысленно судить их о недостойности представления. Таким образом, даже искусство, не предназначенное для публичного представления, предполагает наличие публики, поскольку его не только можно представить публике (как это иногда случается), оно является вещью такого рода, целью которой является представление публике. Понятие публики всегда витает на заднем плане, даже когда тот или иной художник отказывается представлять свои работы. В тех случаях, когда произведения искусства скрываются от публики, имеет место то, что можно назвать «двойным намерением» — есть намерение создать вещь

такого рода, которая будет представлена, но есть и намерение не представлять ее на самом деле.

Но что такое публика арт-мира? Такая публика — это не просто собрание людей. Представители публики арт-мира умеют выполнять роль, требующую знаний и понимания, во многом схожими с тем, что требуется от художника. Существует столько разных публик, сколько и разных искусств, и знания, необходимые одной публике, отличаются от знаний, необходимых другой. Примером знаний, необходимых публике сценических постановок, является понимание того, что значит играть роль. Любой ценитель искусства может обладать большим количеством таких знаний.

Роли художника и публики являются минимальными рамками для создания искусства, и эти две роли по отношению друг к другу можно назвать «презентационной группой». Роль художника имеет два центральных аспекта. Во-первых — общий аспект, характерный для всех художников, а именно: осознание того, что то, что создается для представления, является искусством. Во-вторых — способность использовать один или несколько художественных приемов, которые позволяют создавать искусство определенного типа. Точно так же роль публики имеет два центральных аспекта. Во-первых — общий аспект, характерный для всех ценителей искусства: осознание того, что то, что ей представлено, является искусством. Во-вторых — способности и чувствительность, которые позволяют воспринимать и понимать тот вид искусства, с которым она знакомится.

Почти в каждом реальном обществе, имеющем институт создания произведений искусства, помимо ролей публики и художника, будет существовать ряд дополнительных ролей в арт-мире — критики, педагоги, режиссеры, кураторы, дирижеры и многие другие. Презентационная группа, то есть роли художника и публики в

отношениях, тем не менее, составляет существенную основу для создания искусства.

Среди наиболее частых критических замечаний в адрес книги «Искусство и эстетическое» было то, что не удалось показать, что художественное творчество является институциональным, потому что не удалось показать, что художественное творчество управляется правилами. В основе критики лежит предположение, что именно наличие правил отличает институциональные практики от неинституциональных (таких как выгул собак). Действительно, «Искусство и эстетическое» не выявила управляемости художественного творчества правилами, и это требует уточнения. В теории, разработанной в этой книге, предложены закономерности, но, к сожалению, мне не удалось сделать их явными. Нет смысла обсуждать правила, управляющие художественным творчеством, которые подразумевались в прежней теории, но их можно изложить в нынешней пересмотренной теории. Ранее я утверждал, что артефактность является необходимым условием для того, чтобы быть произведением искусства. Из этого утверждения о необходимости вытекает одно правило создания искусства: если человек хочет создать произведение искусства, он должен создать артефакт. Также ранее я утверждал, что быть вещью, которая представлена публике арт-мира, — необходимое условие для того, чтобы быть произведением искусства. Из этого утверждения о необходимости вытекает еще одно правило создания искусства: если вы хотите создать произведение искусства, вы должны создать то, что будет представлено публике арт-мира. Эти два правила в совокупности достаточны для создания произведений искусства.

Естественно, возникает вопрос, почему именно институциональная, а не какая-то другая рамка является правильной. Рамки традиционных теорий явно неадекватны, но их неадекватность не доказывает правильность рамок современной

версии институциональной теории. Доказать, что теория истинна, как известно, сложно, хотя доказать, что теория ложна, иногда легко. Про современную версию институциональной теории можно сказать, что она представляет собой понимание рамок, в которые произведения искусства четко вписаны, и что никаких других правдоподобных рамок не существует. За неимением более убедительного аргумента в пользу того, что рамки институциональной теории являются верными, мне придется полагаться на приведенное мной описание, которое будет служить аргументом в пользу их истинности. Если описание верно или приблизительно верно, то оно должно вызывать у слушателя ощущение «это верно». В оставшейся части статьи я, по сути, продолжу описание основных рамок для творчества в искусстве.

В книге «Искусство и эстетическое» я много говорил о конвенциях и о том, как они участвуют в институте искусства. В этой книге я попытался провести различие между тем, что я назвал «первичной конвенцией», и другими «вторичными конвенциями», которые участвуют в создании и представлении искусства. Одним из примеров так называемых вторичных конвенций, о которых там шла речь, является западная театральная конвенция о сокрытии мастеров сцены за декорациями. Эта западная традиция была противопоставлена классическому китайскому театру, в котором во время действия пьесы на сцену выходят работники сцены, переставляющие реквизит и декорации. Эти два разных театральные решения одной и той же задачи (участия рабочих) выявляют существенную особенность условностей. Любой традиционный способ сделать что-либо можно осуществить по-другому.

Неспособность осознать, что вещи, о которых только что шла речь, являются условностями, может привести к путанице в теории. Например, в западном театре принято, что зрители не участвуют в

действии пьесы. Некоторые теоретики эстетического отношения не поняли, что это всего лишь конкретная конвенция. Эти теоретики заключили, что неучастие зрителей — это правило, вытекающее из эстетического сознания, и что это правило нельзя нарушать. Таких теоретиков приводит в ужас обращение Питера Пэна к зрителям поаплодировать, чтобы спасти жизнь Динь-Динь. Однако это обращение — всего лишь введение новой конвенции, и маленькие дети, в отличие от некоторых эстетиков, ее сразу улавливают.

В создании и представлении искусства участвует бесчисленное множество конвенций, но нет, как я утверждал в своей предыдущей книге, первичной конвенции, по отношению к которой все остальные конвенции являются вторичными. По сути, в «Искусстве и эстетическом» я утверждал, что не только в создании и представлении искусства участвует множество конвенций, но и что в основе своей вся эта деятельность полностью конвенциональна. Но театр, живопись, скульптура и тому подобное — это не способы делать что-то, что можно сделать другим способом, и, следовательно, они не конвенциональны. Однако если и не существует первичной конвенции, то есть нечто первичное, в рамках чего бесчисленные конвенции имеют свое место. Первичным является разделяемое всеми участниками понимание того, что они вовлечены в определенную деятельность или практику, в рамках которой существует множество ролей: роль художника, роль публики, роль критика, роль директора, роль куратора и так далее. Наш арт-мир состоит из совокупности таких ролей, в центре которых находятся роли художника и публики. Если описать арт-мир более системно, то он состоит из множества отдельных структур арт-мира, каждая из которых содержит свои специфические роли художника и публики, а также другие роли. Например, живопись — это одна структура арт-мира, театр — другая, и так далее.

Институт искусства, таким образом, включает в себя правила самого разного рода. Существуют конвенциональные правила, которые вытекают из различных конвенций, используемых в представлении и создании искусства. Эти правила подвержены изменениям. Есть и более фундаментальные правила, которые управляют деятельностью, и эти правила не являются конвенциональными. Правило артефакта (если человек хочет создать произведение искусства, он должен создать артефакт) не является конвенциональным правилом; оно устанавливает условие для занятия определенным видом практики.

Как я уже отмечал ранее, правило артефакта и правило публики являются достаточными для создания искусства. И поскольку каждое правило является необходимым, их можно использовать для формулировки определения «произведения искусства»:

*Произведение искусства — это определенного вида артефакт, созданный для представления его публике арт-мира.*

В этом определении в явной форме присутствуют термины «арт-мир» и «публика», которые в этой работе я обсудил, но не дал им дефиниции. Определение также в скрытой форме включает понятия «художник» и «система арт-мира», которые тоже я обсудил, но не дал им дефиниции. Я не буду пытаться определить здесь ни «художника», ни «публику», ни «арт-мир», ни «систему арт-мира», как я это делаю в рукописи своей книги, но определение «произведения искусства», данное здесь, и определения этих четырех других центральных терминов дают самое краткое из возможных описаний институциональной теории искусства.

Чтобы предотвратить возражения против этого определения, позвольте мне признать, что существуют артефакты, которые созданы для представления публике арт-мира, но которые не



являются произведениями искусства (например, афиши спектаклей). Однако такие вещи являются побочными или вторичными по отношению к произведениям искусства. Произведения искусства являются артефактами первичного типа в этой области, а афиши и тому подобные вещи, которые зависят от произведений искусства, являются артефактами вторичного типа в этой области. Слово «артефакт» в определении следует понимать как относящееся к артефактам первичного вида.

Определение «произведения искусства», данное в «Искусстве и эстетическом», было, как я там утверждал, определением по кругу, хотя и не из дурных намерений. Только что приведенное определение «произведения искусства» также является определением по кругу, хотя опять-таки не из дурных намерений. На самом деле, определения всех пяти центральных понятий представляют собой логический круг.

Существует некий идеал определения не по кругу, предполагающий, что значение понятий, используемых в определении, не должно вести обратно к первоначально определенному понятию, а скорее должно быть или вести к понятиям, которые являются более базовыми. Идеал определения не по кругу также предполагает, что мы должны прийти к понятиям, которые являются первичными в том смысле, что их можно понять без определения, с помощью непосредственного чувственного опыта или рациональной интуиции. Возможно, существуют некоторые наборы определений, которые удовлетворяют этому идеалу, но определения пяти центральных понятий институциональной теории не удовлетворяют. Означает ли это, что институциональная теория включает в себя порочную круговую систему? Цикличность определений свидетельствует о взаимозависимости центральных понятий. Эти центральные понятия переходят друг в друга, то есть они перекликаются, предполагают и поддерживают друг друга. Эти

определения показывают, что создание искусства включает в себя сложную, взаимосвязанную структуру, которую невозможно описать прямым, линейным способом, предусмотренным идеалом определения не по кругу. Непостоянная природа искусства отражается в том, как мы учимся искусству. Иногда это изучение происходит через обучение тому, как быть художником — например, как рисовать картины, которые можно выставлять. Иногда это обучение происходит через обучение тому, как быть членом публики арт-мира — как смотреть на картины, которые представлены как намеренная деятельность художников. Оба подхода учат нас о художниках, произведениях и публике одновременно, поскольку эти понятия не являются независимыми друг от друга. Я подозреваю, что многие области внутри сферы культуры также имеют ту же самую природу, что и институция искусства. Например, область, включающая понятия *закона, законодательной, исполнительной и судебной* власти.

Канон определения не по кругу также гласит, что определения по кругу не несут никакой информации. Возможно, это справедливо для некоторых из таких определений, но, как мне видится, это не относится к определениям институциональной теории. Ведь эти определения просто отражают взаимозависимые элементы, составляющие художественное творчество, и, тем самым, информируют нас о его изменчивой природе.

### Примечания

1. *Dickie G. Art and the Aesthetic. Ithaca and London, 1974.*
2. *Ibid.*, p. 34.
3. *Beardsley M. Is Art Essentially Institutional? // Culture and Art. Ed. Lars Aagaard-Mogensen. Atlantic Highlands, NJ, 1976. P. 202.*