

ЭВОЛЮЦИЯ И КОНЕЦ ИСКУССТВА КАК ГЕГЕЛИАНСКАЯ ТРАГЕДИЯ

К. МАРТИНДЕЙЛ



Мартиндейл Колин (Martindale Colin) – заслуженный (emeritus) профессор университета Мейна (США). Лауреат премии Рудольфа Арнхейма Американской психологической ассоциации, премии в области социальной психологии Американской ассоциации содействия прогрессу науки, премии Густава Теодора Фехнера Международной ассоциации эмпирической эстетики, почетный доктор университета Лювена (Бельгия). Автор целого ряда книг, в том числе «Clockwork Muse: The Predictability of Artistic Change» (1990) и «Cognitive Psychology: A Neural-Network Approach» (1991).
Контакты: smartin61@cox.net

Резюме

Г. Гегель утверждал, что трагедия содержит в себе два принципа, или закона, каждый из которых истинен, но совместное существование которых невозможно. Идея Г. Гегеля применима и к высоким искусствам. Плод человеческого труда может быть признан произведением искусства, только если он сообщает о чем-то и при этом является новым. Рано или поздно эти принципы вступают в конфликт друг с другом. Если новизна, непредсказуемость, энтропия постоянно возрастают, то в какой-то момент они начинают противоречить требованию коммуникации. Другими словами, энтропия возрастает настолько, что искусство становится непонятным. Когда эта точка достигается, искусство перестает существовать. В статье приводятся доказательства того, что поэзия находится на грани вымирания, а классическая музыка, живопись и скульптура уже не существуют. Искусство пришло к своему предопределенному концу.

Аристотель в «Поэтике» много писал о трагедии, но то, что он сказал, пролило не слишком много света на проблему (Aristotle, 1997). Точно так же то, что Г. Гегель писал об истории искусства как разворачивании Абсолютного Духа, является неясным и не проясняющим положение вещей (Hegel, 1835/1998). Рассужде-

ния Г. Гегеля о трагедии, однако, являются достаточно понятными и дают нам направление, следуя которому, мы можем изучать историю искусства и предсказать его неизбежный конец (Hegel, 1807/2003). Г. Гегель утверждает, что трагедия заключает в себе противоречие между двумя принципами, законами, или императивами.

Проблема состоит в том, что оба принципа в равной степени верны, что в конце концов приводит к неразрешимому конфликту. Их невозможно трактовать как тезис и антитезис, противоречие которых разрешается в диалектическом синтезе. Например, в «Антигоне» Софокла Антигона должна похоронить своего брата по долгу семьи, а Креон должен запретить его захоронение, так как обязан исполнять государственный закон.

В случае высоких искусств мы можем найти конфликт, который неизбежно ведет к гегелианской трагедии. С одной стороны, искусство должно что-то изображать и о чем-то сообщать: из-за этого оно становится интересным и важным. С другой же стороны, искусство должно быть новым. Художнику невозможно повторять то, что уже было сказано или сделано. Требование постоянного роста новизны, непредсказуемости, или энтропии, ведет искусство к развитию по совершенно определенному пути. Однако в конце концов это ведет его к вымиранию. Если энтропия становится слишком большой, коммуникация оказывается невозможной, так как искусство оказывается малопонятным. Способа разрешить эту проблему не существует. Когда искусство подошло к своему концу, единственным способом восстановить его понятность мог бы быть отказ от принципа новизны. Этот путь, однако, запрещен. Если энтропия не повышается постоянно, произведение перестает быть искусством.

В других моих работах я говорил о теории художественной эволюции (Martindale, 1975, 1990), основанной

на теории Ч. Дарвина (Darwin, 1859, 1871). Для того чтобы произошла эволюция — неважно, биологическая или социокультурная, — необходимо наличие трех факторов (Campbell, 1965): наличие вариаций, очень длительное время действующий критерий отбора и механизмы сохранения отобранных вариантов. Эта теория подходит для всех видов искусства, однако мне проще всего проиллюстрировать это на примере поэзии. Очевидно, что вариации присутствуют в поэзии. Поэты не пишут одинаковых или даже просто похожих произведений. Поэзия сохраняется: ее не сжигают, и она не исчезает после прочтения, а продолжает жить довольно долго.

Поэты подвластны влиянию многих сил, но с течением времени эти силы скорее меняются, чем остаются теми же самыми. Однако есть два исключения, настолько очевидных, что их часто не замечают: это коммуникативный критерий и критерий новизны. Стихотворение, которое никому ничего не сообщает, не сможет существовать. Если что-то было сказано, другие поэты не могут повторять это снова. Если бы повторение было разрешено, не было бы разницы между поэтом и машинисткой. В некоторые периоды поэты одержимы идеей новизны, в другие — она является занудной обязанностью. В любом случае этот факт определяет направление эволюции поэзии. Творцы сами понимают, что требование новизны, по всей видимости, в конце концов уничтожит искусство. Так, писатель Г.Р. Хаггард отмечал:

«Я повторяю, следовательно, что пути, сходящиеся в королевстве романа, настолько узки, а материал,

который следует использовать, уже был настолько употреблен, что сейчас стало очень трудным создать из него что-то новое, яркое, способное привлечь внимание общества.

Что еще не использовалось? Кто, например, может надеяться повторить впечатление от Робинзона Крузо на его пустынном острове или волнение от обнаженного человеческого следа на песке? Подобное уже давно исчерпано Дефо, далее любой похожий прием будет просто *стилизацией*.

Опуская другие выдающиеся и известные примеры, я могу с должной скромностью заметить, что даже вторая "Она"¹ представляла бы трудность для своего создателя. В мои дни были попытки это сделать, однако они оказались очень недолговечными творениями. Запас подобных идей очень быстро истощается. Калейдоскоп состоит всего лишь из некоторого количества кусочков стекла, образующих всю совокупность узоров, число которых, помимо всего прочего, ограничено. Весь мир исследован и исчерпан, и мне жаль будущих писателей-романистов, так как я не знаю, смогут ли они куда-нибудь прийти, не будучи вынужденными сражаться со своим мертвым, но все еще помнящим пером и сталкиваться с насмешками охотников за "плагиатами"» (Haggard, 1926, p. 96).

Очевидно, что поэты не могут продолжать творить, повторяя уже использованные метафоры или сочиняя те же или даже просто сходные вещи. Они должны говорить что-то отличное от того, что сказали все из-

вестные им предшественники-поэты. Простого отличия недостаточно. Они должны сказать что-то более новое, более творческое, более удивительное. Это справедливо для всех видов искусства. Например, А. Гёллер связывал изменения в архитектуре с тем, что он называл усталостью от формы (Formermüdung): люди устают от того, что видят один и тот же стиль, и хотят видеть или слышать что-то новое (Göller, 1988). Дж. Лавер подходил с таких же позиций к моде в одежде (Laver, 1950).

Русские формалисты и чешские структуралисты ясно видели, что определение литературы и искусства вообще включает в себя постоянное требование изменений. Искусство и литература умирают, если не изменяются. Формалисты и структуралисты, такие, как Я. Мукашовский (Mukařovský, 1940), а также Ю.Н. Тынянов и Р.О. Якобсон (Тынянов, Якобсон, 1928), утверждали, что направления изменений обуславливаются внелитературными силами, в то время как К. Мартиндейл (Martindale, 1990) считает причиной внутрихудожественные факторы. Однако в этой статье я сосредоточусь скорее на самой трагедии постоянных изменений, чем на направлении этих изменений.

Подобно другим теоретикам, я высказывал утверждение, что поэзия и иные виды искусства с течением времени по определению должны становиться все более деформированными, непредсказуемыми, или новыми. Под этим мы имплицитно подразумеваем, что второй закон тер-

¹«Она» — роман Г.Р. Хаггарда. (Прим. перев.)

динамики является первым законом истории искусства (Martindale, 1995). Есть множество доказательств того, что это всегда и везде так.

Дж. Коэн измерял несколькими методами возрастающую непредсказуемость, или энтропию, в выборках французской поэзии начиная с XVIII века до конца XX-го (Cohen, 1966). Он обнаружил ряд очень ясных тенденций. Например, использование одушевленных прилагательных с неодушевленными существительными возросло с 3.6% до 23.6%, а потом и до 46.3%. Строго говоря, такие сочетания грамматически неправильны. Примером может быть строка В. Гюго «Взбираюсь по горьким ступеням».

Перенос — стихотворный прием, обозначаемый французским термином *enjambement*, фактически заключается в том, что в конце строки отсутствует знак препинания. Когда французское стихотворение читается вслух, предполагается, что в конце каждой строки делается короткая пауза. Перенос порождает конфликт между звучанием и смыслом, когда в середине грамматических фраз появляются паузы. Звучание не отражает смысл, а делает прямо противоположное. Для трех последовательных периодов Дж. Коэн обнаружил перенос в 11%, 19% и 39% строк соответственно. Он также нашел тенденцию к расширенному использованию некатегориальных рифм (например, рифмовки существительного с глаголом). В более ранней французской поэзии было принято использовать только категориальные рифмы. В случаях, рассматриваемых Дж. Коэном, использование некатегориальных рифм составило 18.6%, 28.6% и 30.6%.

К. Мартиндейл изучал произведения, созданные французскими поэтами, которые родились между 1770 и 1909 гг. (всего — 21 поэт, см.: Martindale, 1975, 1990). Так же как и в исследованиях американской и английской поэзии, которые будут описаны ниже, поэты были выбраны на основе их значимости. Обычная процедура в этом случае состоит в том, что изучаемая эпоха разделяется на последовательные двадцатилетние периоды и фиксируется количество родившихся в течение каждого периода поэтов, которым посвящено наибольшее количество страниц в соответствующей Оксфордской антологии поэзии. Единственной причиной, по которой Оксфордские антологии используются для определения значимости поэтов, является то, что в них отражены все изучаемые периоды и поэтические традиции. Определение значимости любым другим разумным способом дает практически идентичные результаты. После отбора поэтов были сформированы случайные выборки из их сочинений. Отобранные поэтические произведения были проанализированы с помощью разнообразных компьютерных программ. Когда надо подсчитывать слова или распределять их по категориям, компьютеры делают это лучше, чем люди. Как заметили Ф. Мостеллер и Д. Уоллас после безуспешной попытки категоризации слов из большого объема текстов, «люди не могут считать, по крайней мере, когда речь идет о больших цифрах» (Mosteller, Wallace, 1964, p. 12). Понятно, что отобранные таким образом поэты принадлежали к числу общепризнанных великих поэтов Франции. Это было желательно,

так как я хотел анализировать тех французских поэтов, которые изучались и другими историками литературы. Я подсчитал частоту, с которой слова, имеющие противоположные значения (например, хороший vs плохой, сильный vs слабый, активный vs пассивный), встречаются в одном предложении. После поправки на возможность случайных совпадений, я обнаружил, что число таких неконгруэнтных сочетаний демонстрирует монотонный рост с течением времени. Такой показатель, однако, мог указывать на наличие неконгруэнтности в тех случаях, когда на самом деле ее нет, как, например, в таком предложении: «сильный герой спас слабую девушку». Я предпринял решительный для психолога шаг, прочитав отрывки, чтобы понять, действительно ли проблема в этом. Чтение стихов показало, что в целом используемый показатель не включал фразы, подобные приведенной, а измерял то, что я изначально предполагал.

Был использован также более тонкий, но менее подверженный ошибкам показатель непредсказуемости в исследовании произведений американских поэтов, родившихся между 1750 и 1949 гг. (всего 51 поэт, см.: Martindale, 1990). Я построил комплексный показатель, состоящий из таких индексов, как *hapax legomena percentage* (процент слов, лишь однократно встречающихся в тексте, — гипотетическая мера непредсказуемости), вариативность длины слов (также еще одна мера непредсказуемости), вариативность длины фраз (еще одна мера непредсказуемости), среднее число связанных со словом ассоциаций (показатель двусмысленности или, по крайней мере,

слов с множеством значений), полярность (показатель положения слова на континууме полярных измерений, таких, как хороший vs плохой, сильный vs слабый, активный vs пассивный) и т. д. Полученный комплексный показатель обнаружил сильный монотонный рост с течением времени.

Я применил тот же показатель к выборке произведений 170 английских поэтов, родившихся между 1290 и 1949 гг. Показатель демонстрировал экспоненциальный рост на протяжении всего временного отрезка, не обнаруживая каких-либо признаков снижения ни в одном из двадцатилетних периодов, на которые я разбил изучаемый диапазон. Интересно, что не было и изменений в ускорении роста. Таким образом, скорость изменений непредсказуемости в английской поэзии растет экспоненциально и делает это стабильно со времен еще до Дж. Чосера. Также представляет интерес то, что показатель возрастает и в те периоды, когда господствовал английский неоклассический стиль. Поэты-неоклассики делали акцент на порядке и действительно привнесли его в некоторой степени в поэзию, компенсировав это, однако, увеличением непредсказуемости по другим параметрам своих стихотворений. Всегда полезно помнить платоновское предупреждение, что поэты склонны говорить неправду. Важно заметить, что если что-то возрастает экспоненциально, то оно стремится к бесконечности. По мере того как показатель приближается к бесконечности, английская поэзия становится все более непонятной, так как непредсказуемость, или энтропия, оказывается

слишком большой. Если темп изменений не замедлится, то этот предел будет достигнут в нынешнем столетии. Я также оценил степень, в которой слова при переходе из одного периода в другой исключались из поэтического лексикона и добавлялись в него. И количество добавлений, и количество исключений возрастало экспоненциально. Если темп роста не замедлится, то процент добавлений и исключений в нынешнем столетии превысит 100%. Невозможно добавлять или исключать более 100% поэтического лексикона каждые 20 лет. Но еще важнее другое: 100%-ная степень исключения будет означать, что все служебные слова будут изъяты из поэтического лексикона. Английский текст без служебных слов станет практически абсолютно непонятным.

Принцип новизны применим не только к высокому, но и к популярному искусству. Ранее я уже опубликовал данные о растущей новизне в текстах популярных американских песен, написанных в 1950–1972 гг. (изучались 10 наиболее популярных песен за каждый год; см.: Martindale, 1990). Маловероятно, что этот рост обусловлен простой случайностью, однако он гораздо менее выражен, чем тот, что найден в исследованиях серьезной поэзии. Никто не зарабатывает деньги сочинением стихов, поэтому поэты пишут скорее друг для друга. Однако можно зарабатывать деньги, занимаясь сочинением популярных песен. Вероятно, те, кто их пишет, в меньшей степени подчиняются требованию новизны и в большей — желанию написать то, что хочет слышать широкая публика. В отличие от высокого искусства, по-

пулярное вряд ли исчезнет. «Память» этой системы не слишком хороша, поэтому возможно возрождение старых стилей. Это хорошо видно на примере моды и мебели. Поэзия может умереть, но мы и наши потомки всегда должны будем что-то носить и на чем-то сидеть.

Используя специально разработанные шкалы, удалось получить и другие доказательства вышеописанной тенденции в английской, французской и немецкой музыке XVI–XX веков, итальянской живописи XIV–XVIII веков, французской и английской живописи XVI–XX веков, американской живописи XVIII–XX веков, японской гравюре укиё-э XVII–XX веков, английских готических веерных сводах XII–XVI веков, древней египетской живописи (которую часто ошибочно считают неэволюционировавшей), доколумбовой американской скульптуре, афинской живописи на вазах (Martindale, 1990). Результаты всегда оставались одними и теми же: показатели энтропии, непредсказуемости, неожиданности монотонно растут с ходом времени.

Как отмечалось выше, английская поэзия может исчезнуть уже в нынешнем столетии. С большой уверенностью можно утверждать, что и в других национальных школах поэтические традиции также исчезнут. Во второй половине XX века появилась «случайная» поэзия — состоящая из случайных слов. Конечно, она непонятна. В отношении всех практических целей поэзия уже исчезла. Почти никто, за исключением самих поэтов, не читает современную поэзию. Классическая музыка в большинстве своем исчезла после А. Шёнберга и Дж. Кейджа. Даже их произведения,

в действительности не имеющие мелодической линии, которую можно «понять», редко исполняются. А. Данто (Danto, 1997) обсуждал гибель живописи. Он утверждал, что живопись следует двум «легендам». Легенда, которую А. Данто называет легендой Вазари, состоит в том, что целью живописи является точный перевод трехмерного объекта или сцены в двухмерное изображение. Легенда эта названа именем Вазари потому, что именно Дж. Вазари² провозглашал такой пространственный перевод сущностью живописи (Vasari, 1550/1946). Попытки достичь этой цели, конечно, приводили к однонаправленному движению. А. Данто считает, что легенда Вазари перестала существовать, когда в середине XIX века провозглашенная цель была достигнута. Очевидно, что цель не была достигнута окончательно. Легенда Вазари продолжилась академическими живописцами XIX века. Если мы соглашаемся с легендой Вазари, то живопись (равно как, впрочем, и скульптура) закончилась около столетия назад. Конечно, картины и скульптуры с тех пор все еще создаются, но они уже не так новы и хороши, как предыдущие, или вообще ничего не представляют.

А. Данто утверждает: живопись продолжала существовать, поскольку она воплотила то, что он называет

легендой Гринберга (в честь критика Клементина Гринберга) — целью живописи является развитие именно характерного для живописи, т.е. плоскостности и мазков (Greenberg, 1961). Имплицитно в этом заложен тезис о том, что изображаемые объекты лишь отвлекают внимание и реальная цель живописи — уничтожить их. Эта легенда началась с импрессионистов и закончилась абстрактным экспрессионизмом и живописью цветковых пространств. Критики, такие, как К. Гринберг, и художники, такие, как М. Ротко³, полагали, что легенда Гринберга будет существовать столько же, сколько существовала легенда Вазари. М. Ротко всерьез предполагал, что абстрактный экспрессионизм — это «искусство, которое будет существовать тысячу лет». Он действительно продержался на несколько лет больше, чем Тысячелетний рейх Гитлера, но уже к 1962 г. потерпел полный крах. Легенда Гринберга вела искусство не вперед, а в эволюционную ловушку. Доминирующее на сегодняшний день определение искусства Дж. Дики гласит: все то, что культурное сообщество называет искусством, является искусством (Dickie, 2001). Проблема состоит в том, что согласно этому определению все может быть искусством. Э. Уорхол выставил коробку Брилло⁴ как произведение искусства

²Вазари, Джорджо (Vasari, Giorgio) (1511–1574) — итальянский живописец, архитектор и писатель эпохи маньеризма. (Прим. перев.)

³Ротко, Марк (Rothko, Mark) (1903–1970) — американский художник, известный своими абстрактными картинами и декоративными росписями. (Прим. перев.)

⁴Э. Уорхол выставил в качестве экспоната нагромождение многочисленных коробок, которые по размеру, форме и цвету в точности повторяли картонные коробки из супермаркета, в частности, коробки Брилло — упаковки из-под чистящего средства. (Прим. перев.)

в 1960-х гг. Признание этого искусством побудило А. Данто провозгласить конец искусства. Под этим он не имел в виду, что произведения искусства перестанут создаваться, — он говорил о том, что если все может быть представлено как произведение искусства, то легенды Вазари и Гринберга перестают существовать. Если все может быть искусством, то сам термин бессмыслен.

Эволюционная ловушка вариативности состоит в потере вариантов. Без вариативности эволюция невозможна. Современная живопись, начиная с Э. Мане, хорошо иллюстрирует это (Martindale, Kwiatkowski, 1998). Любая инновация повышает силу воздействия, но вместе с тем сокращает возможность вариаций. Например, отказ Э. Мане от использования теней очевидным образом исключает одну из возможностей. Импрессионисты, такие, как К. Моне или О. Ренуар, отказались от деталей и представили нам размытый образ мира. А. Матисс очень сильно сократил цветовой словарь живописи. А далее, переходя к абстракционистам, мы видим бесконечный путь более или менее случайного нанесения точек на полотно. Проблема состоит в том, что все такие попытки выглядят почти одинаково, поэтому получается, что вариации практически отсутствуют. Дальнейшая эволюция невозможна, и искусство умирает. Появившийся

следом абстрактный экспрессионизм или живопись цветowych пространств не репрезентирует вообще ничего. Таким образом, живопись не может служить коммуникации. Учитывая, что искусство должно и сообщать что-то, и становиться все более новым, можно утверждать, что оно исчезло в 1960-х гг.

Мы живем в мире, в котором высокие искусства — поэзия, классическая музыка, живопись и скульптура — в скором времени исчезнут. Возможно, массовые искусства, такие, как кино или популярная музыка, займут их место, хотя, конечно, этого еще не произошло. Мы дали такое определение высокому искусству, в котором подразумевалось, что искусство должно особым образом эволюционировать и особым образом умереть. Настало время, когда эстетика и критика принимают то, что можно было бы назвать трагическим концом искусства. Лучше согласиться с этим, чем продолжать лицемерно верить, что вещи, подобные современным «хэппенингам»⁵, имеют хотя бы малейшее отношение к искусству. Эстетика должна занять место рядом с палеонтологией, а мы должны продолжать наши исследования.

**Перевод с англ. Е.А. Валцовой
Научный редактор — В.М. Петров**

⁵Хэппенинг (англ. *happening*) — род авангардистского драматического представления, который состоит из ряда не связанных друг с другом эпизодов с использованием различных видов искусства, но без текста и заранее заданной программы, часто с привлечением зрителей, поэтому в нем всегда присутствуют элементы случайности и непредсказуемости. (Прим. перев.)

Литература

- Тынянов Ю.Н., Якобсон Р.О. Проблемы изучения литературы и языка // Новый ЛЕФ. 1928. 12. С. 36–37.
- Aristotle*. Poetics. N. Y.: Dover, 1997.
- Cohen J.* Structure du langage poétique. P.: Flammarion, 1966.
- Campbell D.T.* Variation and selective retention in sociocultural evolution // H.R. Barringer, G.I. Blankenstein, R.W. Mack (eds.). Social change in developing areas. Cambridge: Schenkman, 1965. P. 19–49.
- Danto A.C.* After the end of art: Contemporary art and the pale of history. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Darwin C.* On the origin of species. L.: Watts, 1859.
- Darwin C.* The descent of man and selection in relation to sex. N. Y.: D. Appleton, 1896.
- Dickie G.* Art and value: Themes in the philosophy of art. L.: Blackwell, 2001.
- Göller A.* Die Entstehung der architektonischen Stilformen. Stuttgart: K. Wittwer, 1988.
- Greenberg C.* Art and culture: Critical essays. Boston: Beacon, 1961.
- Haggard H.R.* The days of my life; An autobiography. Vol. 2. L.: Longmans, Green, 1926.
- Hegel G.W.F.* The phenomenology of mind. N. Y.: Dover, 2003.
- Hegel G.W.F.* Aesthetics: Lectures on fine art. N. Y.: Oxford University Press, 1998.
- Laver J.* Dress. L.: J. Murray, 1950.
- Martindale C.* The clockwork muse: The predictability of artistic change. N. Y.: Basic Books, 1990.
- Martindale C.* The second law of thermodynamics is the first law of art history // I.I. Gorlova, V.M. Petrov, Y.N. Rags (eds.). Informational approach and art studies. Moscow; Krasnodar: Krasnodar State Academy of Culture, 1995. P. 44–52.
- Martindale C., Kwiatkowski J.* The aesthetic merit of academic painting // R. Tomassoni (ed.). Psicologia generale e della letteratura alle soglie del III millennio. Milano: Franco Angeli, 1998. P. 21–35.
- Mosteller F., Wallace D.L.* Inference and disputed authorship: The Federalist. Reading MA: Addison-Wesley, 1964.
- Mukařovský J.* On poetic language. Lisse: Peter de Ridder, 1976.
- Vasari G.* Lives of the artists. N. Y.: Simon and Schuster, 1946.