

Космополитический алфавит искусства:

**Артур С.
Данто**

Философ, воспитанный в строгой аналитической традиции, воинственный художественный критик, профессор и обозреватель, Артур Данто отражает в себе принципиальную поливалентность и искушенный космополитизм нью-йоркской интеллектуальной среды.

Подобно многим художникам, вдохновлявших его в долгой карьере ученого, изучающего эстетику, Данто приехал в Нью-Йорк сразу после окончания второй мировой войны, навсегда покинув Энн Арбор, город вблизи Дейтройта, где он родился в 1924 г. Его занятия живописью не пережили войну, во время которой он, солдат американской армии, служил в Южной Италии. Увлечение философией пришло к нему почти неожиданно в Колумбийском университете, где он преподает уже более тридцати лет без перерыва, если не считать краткого пребывания в Колорадо.

Его философские размышления, отличающиеся энциклопедичностью и охватывающие область морали и философию истории, эпистемологию и философию искусства, имеют в качестве своей внутренней пружины «эстетизацию» понятия кон-

цептуальной структуры, истолкованной в неопутидаменталистском ключе. Его интерес к точкам теоретической состыковки искусства и философии отражает его установку на творческое развитие аналитической философии.

Встреча с аналитической философией, неизбежная для любого американского философа его поколения, произошла у Данто, когда он получил свое первое академическое назначение в университет Колорадо в Скалистых горах. С этого момента он никогда не будет радикальным образом отходить от этого философского направления, хотя и не будет строго следовать по пути его американской канонизации.

Данто отстаивает «фундаменталистское» видение аналитического концептуального горизонта, когда роль, приписываемая философии, состоит в сведении сущностей к их составным частям — сведении, выполняемом в манере, предполагающей почти анатомическое совершенство расчленяемого. Это увлечение «архитектурным элементом» мышления свидетельствует о возникновении фундаментальной потребности в «гармонии». Только средства логического анализа способны раскрыть «красоту», присущую любой когерентной теоретической конструкции.

Разрушить, внести беспорядок и воссоздать заново — таковы наиболее частые философские жесты в ментальном горизонте Артура Данто, который в этом отношении выражает глубокое несогласие, по крайней мере, с двумя направлениями развития «канонизированной» аналитической мысли. К ним относятся, во-первых, «терапевтические программы» (как их называет Данто), предполагающие использование средств анализа для избавления от философии и опирающиеся на убеждение в том, что в теоретической плоскости невозможно правильное понимание языка; и, во-вторых, «идеалистические программы», связанные с созданием идеального языка, представляющего наилучшие возможности для формулировки научных теорий.

Со всей систематичностью нового мыслителя, вскормившего себя на многих традициях и охваченного не одной интеллектуальной страстью, Данто в «фундаменталистском» ключе воспринимает многообразие дисциплин и культурных областей. «Аналитическая философия истории» («*The Analytical Philosophy of History*», 1965) представляет его наиболее символический вклад в

философию истории, так же, как его следующая работа «Аналитическая философия знания» (*The Analytical Philosophy of Knowledge*) представляет аналогичный вклад в эпистемологию. Книга «Мистицизм и мораль: восточная мысль и философия морали» (*Mysticism and Morality: Oriental Thought and Moral Philosophy*, 1972) свидетельствует об интересе Данто к эссенциализму восточной мысли, занимавшей важное место в дискуссиях шестидесятых годов. Работы «Преображение обычного» (*The Transfiguration of the Commonplace*, 1981) и «Лишение искусства его философских привилегий» (*The Philosophical Disenfranchisement of the Art*, 1986) раскрывают наиболее постоянное ядро его размышлений — новое философское «осмысление» искусства.

Если в философии Данто осуществил эстетизацию понятия концептуальной структуры, то в искусстве он аналогичным образом попытался выявить структуру философского нерва в творческом акте. Если исходить из гегелевской трактовки произведения искусства как «чувственной материализации» идеи, то философский анализ художественного объекта гомологично совпадает по своим процедурам и инструментарию с анализом концептуальных структур.

Повторим: внести беспорядок, разрушить и сложить заново — таковы преобладающие черты эстетики Данто, которая неслучайно поэтому имеет своим архетипом тот великий, с философской и художественной точки зрения, беспорядок, который был доведен до логического завершения послевоенным американским авангардом в лице поп-арта и неодадаизма.

Никогда прежде искусство не достигало таких вершин философской креативности, каких оно достигло в этом «преображении обычного» — определении, применяемом Данто и к концептуальной структуре, и к философскому основанию, и охватывающем радикальный опыт таких художников, как Энди Уорхол, Роберт Мазеруэлл, Рой Лихтенштейн и Роберт Раушенберг. Изображение банок с супом («Банки с супом Кэмпбелл» Уорхола) или бессвязных комиксов (в стиле Лихтенштейна) предполагает ментальные операции, столь сильно отклоняющиеся от традиционных и закрепленных историей, что они ставят философские вопросы, способные направить философский поиск.

* * *

От аналитической философии к философии истории и к эстетике — это сложный путь, который нельзя было предвидеть для послевоенного американского мыслителя. Как вы его объясняете?

Сказать по правде, это не такая уж широкая область. И интерес к истории, и интерес к искусству возникли к меня давно. Расскажу вам, как это случилось. В начале своей жизни я собирался стать художником. Увлечение философией вспыхнуло намного, намного позже, здесь, в Нью-Йорке, куда я переехал, когда был студентом университета.

Вы помните философскую атмосферу Нью-Йорка в те годы?

Когда я попал в Колумбийский университет, там очень строго следовали старым традициям. Я не знал места лучше. Я изучал то, что мне преподавали, и получил свою первую работу в университете штата Колорадо. Меня приняли на работу одновременно с двумя другими молодыми преподавателями, один из которых был учеником Нормана Малколма, а другой — учеником Гильберта Райла. Так в первый раз я познакомился с аналитической философией и по-настоящему увлекся ею, а когда вернулся в Колумбийский университет, то вернулся с мыслью, что аналитическая философия — самое интересное из всего, что тогда происходило. В этот период я стал превращаться в философа.

А что же произошло с вашим увлечением живописью?

Был некоторый период — до начала шестидесятых годов, когда оба увлечения сосуществовали вместе, но потом занятия живописью прекратились. Интересно, что в то время, в начале своей карьеры, я никогда не писал об эстетике. Я начал писать об эстетике только в середине шестидесятых годов, когда искусство приобрело для меня — как я тогда это воспринимал — философский интерес, и это произошло, как я не раз отмечал, благодаря работам Уорхола и других художников концептуального поп-арта. Моя первая статья вышла в 1964 г., и с того

времени я пишу об эстетике почти постоянно. К 1980 г., когда было опубликовано «Преображение обычного», у меня уже сложилась довольно четкое представление о том, что я хочу сказать. В этой книге я попытался заострить внимание на ряде философских вопросов, поставленных авангардом в искусстве, — вопросов, которые несомненно являются новыми и животрепещущими для философии и которые мир искусства был бы рад обсудить. Именно тогда мне предложили вести раздел искусства в «Нейшн», и я стал художественным критиком.

Ваш жизненный путь больше напоминает путь европейского интеллектуала, привыкшего работать в разнообразных областях и знающего много иностранных языков, чем это свойственно американскому ученому, воспитанному в тепличных условиях университетского городка и придерживающемуся канонов строгой университетской интеллектуальности.

Я — аналитический философ. Я считаю это правильным стилем философствования и продолжаю его практиковать. Этот стиль дал мне четкое представление о структуре мысли, в которой элементы соединены почти как части анатомического строения организма, и для меня это прекрасный образ мышления. Я больше не верю в позитивные и негативные программы, стимулирующие развитие аналитической философии, — ни в терапевтические программы, имеющие целью избавление от философии и призванные показать, что она является результатом неправильного употребления языка, ни в позитивные программы, предполагающие построение идеальных языков, вмещающих науку. И те, и другие программы были провидческими, но в конечном счете они оказались неинтересными. Но сама аналитическая философия — это тот язык, на котором я говорю, пишу и думаю. Я ценю ясность и точность письма.

Если бы вам нужно было нарисовать карту аналитической философии, кого бы вы сочли самой выдающейся фигурой?

У меня нет героев... Я не считаю себя учеником какого-либо конкретного философа. Я восхищаюсь Дональдом Дэвидсоном. Я восхищаюсь Куайном как писателем, а его критика противопоставления аналитического и синтетического, на мой взгляд, представляет собой одно из величайших событий в истории философии XX века; но в то же время многое у Куайна мне кажется слабым. Я восхищаюсь Нельсоном Гудменом как моралистом от лица философии, но его программы представляются мне до смешного неадекватными. В определенный период я многое почерпнул у Рассела и раннего Витгенштейна. Поздний Витгенштейн поражает меня своей туманностью: прекрасно изложенные, изумительные мысли, не имеющие никакого философского значения.

Какой была ваша философская подготовка до начала занятий аналитической философией?

Я не избежал влияния Дьюи. Он был крупной фигурой в то время. Сейчас он опять становится крупной величиной. Но с самого начала он представлялся мне ужасно мутным, как проповедник, напыщенным и неинтересным. Во многом я продолжаю считать его таким и сегодня, но думаю, что благодаря аналитической философии мы можем видеть в Дьюи одну из основных систем — некоторую «холистскую» систему. Дьюи как писатель не вызывает у меня большого интереса, в этом я полностью расхожусь с Рорти. Я не вижу у него никакой структуры, тогда как меня страстно увлекает именно архитектура философской мысли.

Что вы имеете в виду под «архитектурой философской мысли»?

Я люблю ясность, люблю, когда четко просматриваются связи, люблю видеть структуры, тогда как у Дьюи мир неструктурирован и вы движетесь по нему как в тумане. Однако, думаю, с определенного расстояния можно увидеть, где Дьюи подменяет структуру туманом. И можно понять, почему он это делает, какие для этого есть системные основания, а если вы бросите на все это взгляд с достаточно большого расстояния, то вы поймете, что отсутствие структуры — это одна из вели-

ких исторических альтернатив ясности. Но это не тот вид философствования, каким я хотел бы заниматься. Я в некотором роде человек девятнадцатого столетия, я действительно воспринимаю все как упорядоченную вселенную...

Вы бы отнесли свое обвинение в неясности и к другим течениям философской мысли, существовавшим в то время? Например, к Франкфуртской школе, которая в 1935 г. переместилась в Нью-Йорк, а, точнее, в Колумбийский университет?

Франкфуртская школа никогда не занимала здесь настоящей академической позиции. Они были исследовательским институтом при Колумбийском университете, располагаясь в небольшом помещении на 114-й улице. Они так и не вошли в основное русло американской философии; у них был очень европейский стиль мышления. В то время люди, казалось, не осознавали еще философского значения логики, но появились логические позитивисты с их логикой, и к логике сразу же возник огромный интерес. У представителей же Франкфуртской школы не было настоящих академических должностей; они не вошли в интеллектуальную жизнь Соединенных штатов.

А как же «Одномерный человек» Герберта Маркузе и «Сексуальная революция» Вильгельма Райха? Обе книги стали в шестидесятые годы предметом культа для целого поколения.

Обе книги были очень важны, но не для философов: Маркузе был важен для политической теории, а Райх — для психоанализа. Франкфуртской школе так и не удалось обрести той ауры научности, какую имела аналитическая философия. Для внешнего мира люди, занимающиеся аналитической философией, выглядели как занятые чем-то научным. Думаю, в Соединенных штатах, если то, что вы делаете, не выглядит как научное и, стало быть, полезное занятие, вам очень трудно получить грант и академическую работу. Поэтому шаг за шагом университеты заполнялись людьми, занимающимися аналитической философией. В таком же духе готовили студентов, и через некоторое время это определило на долгий пери-

од, какой будет философия в Соединенных штатах. На мой взгляд, с этим связана та трудность, что философия не пертерпела настоящей эволюции. Истинное положение дел таково, что люди, занимающиеся сегодня аналитической философией, не делают ничего, что сильно отличалось бы от того, что они делали двадцать или тридцать лет назад, — ну только если чуть-чуть.

Тогда в чем вы видите отправную точку для будущего развития? Не считаете ли вы, что ориентиром мог бы стать возврат к более грандиозному философскому «нарративу», как это предлагает Ричард Рорти в своем неопрагматизме?

Трудно предугадать, особенно из-за нашей академической инертности. Чтобы заниматься сегодня философией в Соединенных штатах, вы должны получить университетское образование; получив же университетское образование и найдя работу, вам нужно добиться признания со стороны людей вашей профессии. Предвижу, что философское образование в течение долгого времени будет оставаться логическим и аналитическим, а потому и философские труды будут такими же в течение долгого времени.

Принимая во внимание эти соображения, нетрудно объяснить полный провал определенной европейской философии на философских факультетах, и, напротив, ее успех на литературных факультетах. Я имею в виду, в частности, деконструкцию Жака Деррида, постструктурализм Лиотара и Жюльена Делёза и герменевтику Ганса Георга Гадамера.

Это имеет отношение не только к европейской философии, но и к тем немногим американцам, которые, подобно Ричарду Рорти, отважились изменить своему аналитическому прошлому. Со времени публикации книги «Философия и зеркало природы» («*Philosophy and the Mirror of Nature*») Рорти принял неопрагматизм, снискав себе большую известность, но он больше не принадлежит ни к какому философскому факультету. Вместо этого он занимается литературной междисциплинарной про-

граммой. Когда он был в Принстоне, он страшно невзлюбил аналитический дух философского факультета и очень хотел покинуть его. Но другие не испытывают такого желания. Мне нравится компания философов.

Отсюда я заключаю, что вы вовсе не хотите, чтобы американская философия «избавилась» от логической и аналитической игры.

Мне бы очень хотелось видеть философию раскрепощенной в некоторых отношениях, но я не заинтересован в серьезном изменении учебных программ. Думаю, важно, чтобы мы занимались интересной оригинальной работой, умели разобирать философский аргумент и выдвинуть ясный и логически обоснованный тезис.

Проблема состоит в том, чтобы установить, проистекает ли ясность из чисто логической архитектуры мысли или же из исторического объяснения. Для аналитической философии одна из трудностей связана с тем, что она полностью маргинализирует историю идей.

По крайней мере, в Колумбийском университете всегда присутствовал интерес к истории философии. Думаю, и на большинстве факультетов в некотором смысле интересуются историей философии. Не в архивном плане, как сказали бы вы, а в том смысле, что люди, по крайней мере, понимают, что пытался делать Кант, что пытались делать Декарт, Платон или Аристотель.

Как вы думаете, какие последствия имеют эти различия между европейским и американским «образованием» для разработки оригинальных философских идей?

Как только вы опубликовали свою первую статью, вторую статью, написали свою первую книгу, вы начинаете писать для себя, вы стараетесь писать свободно. Не думаю, что в этом между нами могут быть очень большие различия, поскольку все мы когда-нибудь оказываемся наедине — наедине с философией.

Различие между традициями, тем не менее, создает трудности для интеллектуальной коммуникации. Европейцы считают, что американцы замкнулись в своей отчаянной мечте о научной объективности. Американцы видят в европейцах мечтательных метафизиков. В Европе американская философия находит отражение только в узких рамках дискуссий между профессорами, занимающимися логикой и философией языка. В Америке европейская философия выхолащивается из-за ее преимущественного восприятия в литературном ключе. Не думаете ли вы, что пришло время разрушить Атлантическую стену?

Я склонен думать, что между авторами возможна коммуникация. Возьмите, например, Дональда Дэвидсона, которого приглашают выступать по всему миру. Людям интересно знать, о чем он думает. Они никогда не скажут: «О, этот Дэвидсон, его интересует только язык». Люди находят вопросы, которыми интересуется Дэвидсон, чрезвычайно животрепещущими, классическими вопросами, подобно вопросам о слабости воли, метафоре, структуре рациональности. А как хорошо они знают историю, это не имеет значения.

Одна из проблем для аналитической философии состоит в том, что она использует технически очень сложный язык, который отсекает любого, не принадлежащего к ней, включая философов, имеющих иную подготовку.

Конечно, это возможно, но все зависит от того, как вы используете этот язык. В случае аналитической философии это очень тесно связано с вопросом стиля. Статьи по аналитической философии пишутся в стиле научного доклада. Несомненно, за этим стоит определенная риторика. Но почти с каждой разновидностью философского труда связана определенная риторика, и я думаю, было бы неплохо осознавать ее. Европейцы не могут отказаться от большого, трехтомного *Gesamtwerk*. Это тоже элемент риторики. Некоторые вопросы стиля задействованы в каждый момент, и, если установить, какой используется стиль риторики, какой используется стиль философского изложения, то, видимо, можно будет найти от-

веты на все имеющиеся институциональные вопросы. Затем вы должны решить для себя, хотите ли вы произвести впечатление на своих коллег или же вы, вместе с тем, заинтересованы в привлечении и другой аудитории. Думаю, эти очень трудные вопросы встают не только перед учеными, а перед всеми людьми. Они связаны с уверенностью в себе и содержат определенную долю цинизма.

Эти соображения особенно важны в свете вашего журналистского опыта, составляющего редкий случай для американского ученого. Как вы совмещаете эти две деятельности?

С самого начала это было легко в той мере, в какой это возможно, и было интересно. Мне чрезвычайно нравится сам процесс написания. Дидро был философом и занимался художественной критикой; он находил эту деятельность очень раскрепощающей. Он занимался этим в течение десяти лет... Я не знаю больше философов, которые бы пытались заниматься художественной критикой. Возможно, Бенедетто Кроче.

Помимо философии, Кроче в большей степени увлекался литературой, а не изобразительным искусством.

Да, верно. Найдется немного философов, которые были одновременно и художественными критиками. Но от этого становится только интересней. Для философа писать об искусстве — очень раскрепощающий опыт...

Вы когда-нибудь писали о литературе? В конце концов, человеку, занимающемуся эстетикой, искусство представляется более компактной областью, чем вы это признаете. Что означает для вас приоритет изобразительного искусства? А почему не имеет приоритета литература?

Я пишу о литературе, когда представляется для этого случай. Я не думаю, что с философской точки зрения литература представляет такой же огромный интерес, как живопись.

Именно живопись прошла через все эти невероятные концептуальные революции с конца восьмидесятих годов прошлого века. Думаю, современник Диккенса не испытывал бы больших затруднений, читая современные романы, но человек, воспитанный в девятнадцатом веке, с великим трудом понял бы, что сегодня происходит в Сохо. Живопись — это уже совсем другой мир.

Судя по вашим работам, наиболее внимательно вы следили за революцией, вызванной авангардом после второй мировой войны и связанной, в частности, с направлением «концептуального» экспериментирования, начало которому положили Энди Уорхол и художники поп-арта. Но почему ваше внимание не привлекли такие направления, как минимализм и абстрактный экспрессионизм?

Уорхол был для меня самой интересной фигурой. Я получил очень сильные впечатления, работая в 1964 г. на выставке, где он впервые выставлял свои «Коробки Брилло». Я открыл Клаэса Олденбурга, Роберта Раушенберга, Роя Лихтенштейна. Я находил в них нечто стимулирующее в философском плане — нечто такое, чего я никогда не находил прежде, даже у Виллема де Кунинга и Джексона Поллока. Я бы никогда не стал писать об искусстве в философском ключе, если бы не они. Именно благодаря им передо мной встали очень глубокие вопросы, например, почему это произошло в этот момент? Как оказалось исторически возможным, что люди стали рисовать банки с супом и коробки Брилло, стали изготавливать футболки и длинные панели с комиксами, и это стало восприниматься как изобразительное искусство? Для меня это удивительный вопрос, на который нужно ответить.

Если бы вы могли пересмотреть мечты, обуревавшие вас, когда вы были юношей и молодым честолюбивым художником, не захотели бы вы стать Энди Уорхолом?

Среди тех, кем я мечтал стать, были Сезанн, Филиппо Липпи и Масаччио. Правда, я никогда не размышлял о них в философском ключе. Думаю, с ними связан великий период в

искусстве, требующий философского осмысления, поскольку искусство было тогда столь созидательным в философском плане. После 1964 г. искусство стало совершенно непохожим на то, каким оно было прежде, и поэтому почти все написанное в философском ключе об искусстве до того времени, утратило ценность. Многие философы, считавшие, что они занимаются философией, на самом деле занимались своего рода художественной критикой.

До этого момента вы говорили о философской креативности только одной части послевоенного авангарда, а именно — нью-йоркской ветви поп-арта. Что бы вы могли сказать о франко-американском направлении нео-дадаизма? Не считаете ли вы, что, с философской точки зрения, «преображение обычного» в еще более радикальном виде присутствует в произведениях нео-дадаистов, таких как «реди-мейд» («ready-made») Дюшана и «дары природы» («found-objects») Раушенберга и Луизы Невельсон...

Я признаю за Дюшаном большие заслуги, хотя не думаю, что его могли бы понять до 1960 г. Но я согласен с вами. И поп-арт, и нео-дадаизм поднимают одни и те же вопросы о природе искусства и о природе истории — вопросы, проходящие через все мое философское творчество.

Энди Уорхол всегда считал свое умение создавать свой личный образ, свой внешний облик на публике, свой образ жизни «художественным событием», равнозначным созданию произведения искусства. Уорхол видел в себе объект искусства, полностью овеществленный и «реди-мейд», товар массового производства, лишенный субъективной насыщенности — интересная позиция, с эстетической точки зрения, но, думаю, рождающая серьезные трудности в личных отношениях. Где вы встречались с Уорхолом?

Где еще, как не на вечеринках? Мы по сути относились к двум разным типам людей. Я не мог разговаривать с ним, он не мог разговаривать со мной. Я находил в нем незаурядные фило-

софские способности. Он был неизменно великолепен во всем, и все, что он делал, было поразительным, с философской точки зрения, но я не думаю, что он умел говорить об этом философским языком. Поэтому мое личное восприятие его было с некоторого расстояния, через комнату, на вечеринке.

На мой взгляд, философский интерес, вызванный поп-артом и нео-дадаизмом, связан с проблематизацией концептуальных границ искусства. Границы между искусством и жизнью размываются благодаря практике замещения, изменения потребительской стоимости повседневного объекта (такого, как банка с супом Кэмпбелл Уорхола или писсуар Дюшана), возводимого на уровень произведения искусства. Это размывание демаркационной линии между искусством и жизнью породило различные спекуляции о «смерти» или «исчезновении» искусства. Многие критики и философы различных направлений подхватили эту тему и развили ее в разных аспектах. Я имею в виду прежде всего Гарольда Розенберга, а в Европе — Жана Бодрийара. Какова ваша позиция в этом вопросе?

Лично я никогда не верил в исчезновение искусства, и я даже не могу вообразить, как это могло бы произойти с философской точки зрения. Думаю, никто никогда не говорил об искусстве лучше Гегеля; когда он определяет художественную красоту как идею, получившую чувственно конкретное воплощение, мне кажется, что нельзя сказать лучше. Поскольку для искусства существенно чувственно конкретное воплощение, не думаю, чтобы оно, как таковое, когда-нибудь смогло бы стать чистой абстракцией. Даже абстрактному искусству не избежать материализации в чувственно воспринимаемом. С философской точки зрения, исчезновение искусства невозможно, но это не означает, что в экспериментальном плане нам неинтересно установить, как далеко мы можем зайти в этом направлении.

Говоря о своем увлечении аналитической философией, вы сказали, что концептуальные структуры вам нравятся своей прозрачностью и анатомически совершенным строением. Если попытаться дать всеобъемлющее опре-

деление вашей позиции, не будет ли правильным назвать ее в некотором роде структурализмом?

В некотором смысле я говорю о фундаментализме: о чем-то явно редуцируемом к своим составным частям. Фундаментализм представляется мне правильным, и я думаю, именно таким образом построено сознание. Мне нравится, что можно расчленять предметы на части, а затем складывать вновь, мне нравится наблюдать, как взаимосвязаны между собой и как функционируют различные элементы. Я не думаю, что любое произведение живописи создается таким путем. Но я говорю об этом процессе как писатель, как мыслитель. Мне нравится разбивать проблемы на части, а затем решать их. И я прекрасно осознаю, что это чисто картезианский образ.

Фундаментализм в таком случае является ключом к пониманию эстетического значения послевоенного авангарда, включая поп-арт?

Да, это так.

Думаю, вы понимаете, что ваша позиция не является ни очень убедительной, ни широко поддерживаемой. Философские и эстетические наследники авангарда в последние двадцать лет придерживались, по сути дела, антифундаменталистской ориентации, деконструкции и герменевтики, если говорить о плеяде постструктуралистов во Франции, об американских постмодернистах и итальянских сторонниках нестроного мышления (*weak thought*). Даже в мире искусства последствия концептуальной революции поп-арта и неодадаизма были какими угодно, но только не «фундаменталистскими». Если взять искусство перформанса (*performance art*), смешанные медиа (*mixed-media*), боди-арт (*body art*) и все другие формы концептуального искусства, то в совокупности они скорее выражают нигилистическое видение, имеющее в своей основе кризис некоторого «фундаментального» понятия, например, понятия конституирующей структуры или субъекта.

кусства — вещей, которые, как считалось, навсегда связаны с прекрасным и вызывают восхищение. И хотя я считаю это очень серьезной критикой, я думаю, на уровне философского анализа искусства сама «эфемерализация» является довольно эфемерной.

Многие американские послевоенные художники проявляли глубокий интерес к культуре «другого», особенно к восточной культуре. В частности, это «другое» было признано альтернативой обществу массового производства и отчужденного потребления. Именно в эти годы вы писали «Мистицизм и мораль». Как вы совмещаете фундаменталистскую перспективу с интересом к восточной философии?

Восток витал в воздухе уже с пятидесятых годов. Д-р Судзуки, этот, несомненно, великий учитель дзен, читал свои лекции вот здесь, в здании Колумбийского университета. Думаю, семинары Судзуки немного напоминали семинары Кожева об «экзистенциализме» Гегеле в Париже. Все шли послушать д-ра Судзуки, и я думаю, идеи дзен очень глубоко проникали в сознание нью-йоркцев того времени. Меня это ввергло в глубокие размышления о Востоке. В книге о мистицизме я вспоминаю свое посещение первой изумительной выставки японского искусства сразу после окончания войны. Переходя из зала в зал, я наткнулся на несколько венецианских картин, которые, к моему удивлению, показались мне отвратительно жирными. Я не мог смотреть на эту воду, воздух, свет.

Вы все еще продолжаете изучать восточную литературу?

Сегодня по-прежнему я продолжаю размышлять о прекрасном даосском образе, описанном у Чжуан-цзы. Действие происходит в лавке мясника, где висит туша животного. Повелитель наблюдает за мясником, когда тот одним единственным ударом разбивает тушу на куски. Повелитель восклицает: «Как ты это делаешь? Не заметно, чтобы ты прилагал хоть какое-нибудь усилие». Мясник отвечает: «Я изучал дао, а когда изучаешь дао, то знаешь, как составлены вещи».

Не это ли выражает ваше понимание философии: внести беспорядок в мир, а затем его по-новому восстановить?

Да, этот образ имеет глубокую философскую подоплеку. Но рассказ на этом не заканчивается, ибо мясник добавляет: «Между двумя костями заключено пустое пространство, и нож входит в пустоту. Когда помещаешь пустоту внутри пустоты, нож никогда не затупляется и все распадается на части». Именно такой должна быть философия. Вы должны уметь разбивать проблемы на части таким же замечательным способом. Если вы знаете, где находятся места стыка, вы почти без усилий разобьете проблему на части. Для меня это прекрасные метафоры, но я перестал верить в восточную мысль. Я интересовался ею в течение долгого времени, и некоторые вещи продолжают вызывать мой интерес, например, «Бхагавадгита» и «И цзин». Однако я не думаю, что они более удивительны, чем любое другое, во что я верю.

Я всегда подозревала, что интерес американских художников и интеллектуалов к Востоку некоторым образом обусловлен особой разновидностью натурализма, который с момента своего появления пронизывает все в Соединенных штатах. Достаточно вспомнить об Эмерсоне с его глубоким увлечением буддистской философией, а в двадцатом веке — о Фрэнке Ллоиде Райте, этом поэте-органицисте архитектуры, который не уставал восхищаться японским чувством пространства.

Понимаю, что вы имеете в виду. Конечно, это так. Фрэнк Ллойд Райт несомненно был покорен японскими образцами. Но Восток — это очень большое пространство: едва ли можно усмотреть какое-либо влияние индийских храмов на Америку. Но культура Японии действительно оказывала эстетическое воздействие и не только здесь, но повсюду, начиная с восьмидесятых годов прошлого века.

Перейдем от Востока к старой Европе...

Я всегда любил Европу. Во время войны я служил в Италии — с момента высадки в Палермо и до окончания войны, а это большой отрезок времени. Я встречался со многими людьми, правда, только с теми людьми, с какими мог встретиться простой солдат. Я научился говорить на грубоватом итальянском наречии, и хотя тогда были очень трудные времена, итальянцы произвели на меня потрясающее впечатление. В человеческом плане это был колоссальный опыт.

В отличие от многих американцев, знакомившихся с Европой через ее великие столицы, ваш опыт был связан с более провинциальным вариантом, бедным и никак уж не космополитическим.

Верно. Но когда я приехал в Европу в 1949 г. и посетил Париж, это тоже было чудесно, потому что были еще живы все великие художники, жизнь была недорогой, и, думаю, все американцы, приезжавшие туда в то время, считали, что там можно вести образ жизни, уже недоступный в Соединенных штатах.

Но в те годы и Нью-Йорк был вдохновляющим местом.

Действительно, был. Я вернулся в Нью-Йорк в 1950 г. и не ездил в Европу в течение десяти лет. Но затем я окунулся в европейскую культурную жизнь, хотя сегодня я чувствую себя менее привязанным к местам — на мой взгляд, совершенно не важно, едете ли вы в Найроби, Будапешт или Милан. Вероятно, потребуется немало времени, чтобы проникнуться жизнью любого из этих городов, но на том уровне, на котором человек проживает свою жизнь, все они почти одно и то же.

Ваши связи с европейскими интеллектуалами также стали менее прочными?

В семидесятые годы я знал во Франции многих людей, включая Жака Деррида и Жака Лакана. Но настоящих друзей у меня там нет. Язык французских интеллектуалов всегда казался мне варварским и несносным.

Вы имеете в виду группу структуралистов, перешедшую к постструктурализму и, помимо Деррида и Лакана, включавшую также Клода Леви-Стросса и Мишеля Фуко?

Как особенность тех лет, мне запомнилось, что все важные интеллектуальные события сдвигались изрядной долей фривоольности, тогда как я убежден — чтобы сделать следующий шаг, крайне необходима определенная доля аналитической дисциплины. Не думаю, чтобы они знали, как дальше развивать свои идеи, хотя их мысли были глубоки. Идея о том, как состыкованы вещи, понятие парадигмы, трактовка сознания и истории как текста — все это очень глубокие идеи, но не думаю, чтобы кому-нибудь удалось создать из них что-нибудь.

Могу представить, что вы судите таким же образом обо всех деконструктивистах в стиле Деррида: Филиппе Лаку-Лабарте, Жан-Люке Нанси и многих американцах, принявших их сторону, включая таких мыслителей из Йельского университета, как Пол де Ман, Джеффри Хартман и Джей Хиллис Миллер. Их работы о деконструкции просто блестящи.

Деконструкция стала просто лозунгом для людей. Очень трудно понять, что она означает. Я абсолютно уверен, что по большей части она должна быть ложной; я имею в виду связанную с ней идею о бесчисленности интерпретаций и отрицание такой вещи, как истина. Думаю, с интерпретацией все в порядке и было бы неплохо иметь что-то вроде истины.

А как вы оцениваете метафизику деконструкции, выдвинутую Деррида в работах «Письмо и различие» («L'écriture et la différence») и «О грамматологии» («De la grammatologie»)?

Думаю, он с самого начала занимал ошибочную позицию. В целом на вопрос о метафизике присутствия никогда не было дано ясного ответа. Иногда Деррида просто навешивает ярлык на тексты: он деконструирует их, но у него никогда не возникает желания рассмотреть метафизику присутствия в фило-

софском плане. Недостаточно разобрать тексты на части и деконструировать их. Деррида никогда не пытается разрешить вопросы типа метафизики присутствия философски. Он никогда не разбирает что-либо и не собирает вновь; он просто берет текст, чем туманнее, тем лучше, деконструирует его и переходит к следующему тексту. Я же спрашиваю себя: зачем я это делаю? Что я этим достигну? Что из этого получит человечество? Деррида не считает необходимым делать следующие шаги, и я думаю, это плохой пример — я хочу сказать, плохой пример для тех, кто не так силен, как он сам.

Как вы объясняете популярность деконструкции в Америке? Не является ли противодействие ей со стороны философов причиной того, что на этом берегу Атлантики деконструкция стала методологией литературной критики и способом прочтения текстов, опирающимся на максимум «ничего вне текста»?

Если вне текста ничего нет, мы все равно займем какую-то позицию вне текста. Поэтому с этого момента вопрос будет поставлен так: что внутри текста и что — вне его. И я не думаю, что мы можем мириться с этим.