

ЧЕЛОВЕК В МИРЕ ИСКУССТВА



Отто НОЙМАЙЕР

Доцент кафедры философии,
Зальцбургский университет (Австрия).
Францисканергассе 1, Зальцбург, Австрия;
e-mail: otto.neumaier@plus.ac.at



Анатолий ЛИПОВ (перевод)

Научный сотрудник сектора эстетики,
Институт философии РАН.
109240, Российская Федерация, Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1;
e-mail: antolip@yandex.ru

УКРОЩЕНИЕ СТРОПТИВЫХ. О СЛУЧАЙНОСТИ В ИСКУССТВЕ*

В статье исследуется тема случайности в искусстве. Термин «случайность» очень широко используется в разговорной речи и варьируется от случайной встречи до случайного результата от брызг краски или случайного результата броска игровой кости. Во многих областях науки термин случайности используется в более

* Перевод выполнен по изданию: *Neumaier Otto. Des Widerspenstigen Zähmung. Über den Zufall in der Kunst // Anderes als Kunst. Ästhetik und Techniken der Kommunikation. München: Wilhelm Fink, 2010. S. 165–193.*

узком смысле для случайных экспериментов с вычисляемыми или статистически оцениваемыми вероятностями возможных результатов. В то же время для многих художественных целей, от стремления к естественности изображения до «имитации» природы посредством художественного творчества, использование случая кажется абсолютно необходимым, что влечёт за собой ответственность художника в принятии этой необходимости, ибо уже само творческое обращение со случайностями требует искусства. Поэтому имеет смысл проводить различие между двумя концепциями случайности: ошибочной случайностью, в которой вероятности неисчислимы, и алеаторической, или вероятностной случайностью, в которой отдельное событие не может быть вычислено или предсказано, но в которой вероятности могут быть рассчитаны или определены.

Подобное понимание и подобная дилемма, собственно, и указывают на круг тем, затронутых в этом эссе. В обоснование своих воззрений на природу и специфику проявлений случайности в искусстве автор опирается на концепцию искусства Аристотеля, работы современных исследователей – Т. Адорно, Р. Арнхейма, Т. Больцано, Х.У. Река, П. Гендоллы, композиторов Пьера Булеза и Джона Кейджа.

Ключевые слова: искусство, эстетика, коммуникативные техники, теория искусства, случайность в искусстве, детерминистический хаос, вероятность случайности, «свободная игра» воображения, художественная воля, творческий принцип

Искусство любит случайность,
а случай любит искусство.

Аристотель

Искусство происходит от способностей. Это, по крайней мере, верно постольку, поскольку слово «искусство» как существительное, абстрактное от глагола «может», означает что-то, что кто-то может делать. Независимо от того, говорим ли мы об искусстве, исцелении или любви, мы предполагаем, что люди, обладающие таким искусством, способны работать и знать или быть в состоянии знать в высокой степени то, что необходимо для их осуществления. В более узком смысле термин «искусство» относится к набору навыков, направленных на создание произведений.

В этом смысле Бернанд Больцано, например, отличает термин «красивое искусство» от «красивое произведение искусства, то есть продукт, который производит красивое искусство». Больцано, таким образом, понимает под «изобразительным искусством» способность человека производить «...определённые предметы, подчинённые понятию красоты его свободной и сознательной деятельностью, таким образом, что их прекрасные качества были именно следствием его процесса их производства, который был создан для этой цели именно таким образом, а не иначе. Они, сами эти объекты, мы называем (более или менее совершенными) произведениями изобразительного искусства или произведениями искусства» [14, S. 123 (§ 2)].

Взяв за основу слово «искусство», Больцано, таким образом, определяет искусство как навык, лежащий в основе создания предметов, или,

точнее, как способность создавать предмет таким образом, чтобы он обладал определёнными эстетическими характеристиками, т.е. характеристиками, вытекающими из соотношения элементов объекта друг с другом и с объектом в целом, таких как определённые пропорции, гармонии, дисгармонии и контрасты, симметрии и асимметрии, ритмические связи и т.д., которые автор произведения также использует во многих случаях для передачи определённого смысла или эффекта¹.

Для «прекрасного искусства» человека, по Больцано, важно, чтобы он мог создавать упомянутые эстетические характеристики свободно, сознательно или намеренно, а «прекрасное искусство», определение которого даётся в его публикации «Кроме искусства: эстетика и методы общения»², и созданный художником объект имели бы свои эстетические характеристики на основе творческих склонностей человека. Это положение напоминает мысль Канта, который отличал искусство от природы преднамеренностью своего действия, от науки – ролью мастерства, а от мастерства – свободой действий (см.: [23, S. 401f. (§ 43, A171ff.)]).

Подобное понимание искусства, по-видимому, включает в себя предположение, что художники способны создавать произведения именно в том виде, в котором они задуманы, т.е. определять их внешний вид полностью. Следовательно, требование о том, что произведение создано как произведение искусства, выполняется только в том случае, если произведение обладает каждой из его характеристик, обусловленных волей и способностями его автора, и поэтому является эстетически необходимым. Особенность, которая не основана на этом, в этом смысле, просто что-то случайное и причина сомневаться в чём-то искусстве.

Однако есть и причины сомневаться в таком понятии искусства, потому что, по словам Хэрриетт Уоттс, случайность «всегда была уделом творчества», поскольку авангард даже приобрёл огромное значение и сейчас приветствуется «как желанный импульс художественному творчеству, почти спровоцированному художником» [45, S. 366]³. Признайтесь, случайность, похоже, в целом не приветствуется, а вызывает раздражение у многих людей. По словам Питера Гендоллы и Томаса Камфуссмана, это раздражение вызвано «парадоксальным усилием» «произвести событие, непредсказуемое во всех отношениях, спровоцировать неисчислимую ситуацию с расчётливым намерением» [19, S. 7].

Этот парадокс отличает эстетическую элементарность от других совпадений: от совпадений эволюции, от совпадений истории, от физических, технических, социальных совпадений, случайных встреч на улице. Такое

¹ К этому определению эстетических особенностей и предпосылок художественного творчества (см.: [29, S. 100–127, 193–333]).

² Немецкое издание: *Anderes als Kunst. Ästhetik und Techniken der Kommunikation*: Peter Gendolla zum 60 / Hrsg. von T. Kamphusmann, J. Schäfer. Geburtstag. Paderborn, 2010. S. 195–233 (примечание переводчика).

³ В том же духе высказываются, например, и Питер Гендолла и Отто Ноймайер (см.: [48, S. 104]).

случается, но они по определению нежелательны. Искусство хочет случайности, нуждается в ней почти систематически. Именно по этой причине случайность пытаются разместить в искусстве всё новыми и новыми способами, производить, как я уже говорил, и поставить на важное место в эстетической структуре. Адорно уже заметил этот парадокс, в глазах которого использование случайности в искусстве приводит к тому, что «то, что, по-видимому, вообще не сделано, тем более делается» [2, S. 47].

Разумеется, Адорно видит в этом не проблему, а скорее риск «эстетической регрессии», которая заключается в том, что «продукты опускаются ниже неадекватного или слабого воображения» [2, S. 63]. Закон формы, якобы дитилированный из контингента и гетерогенный, остаётся в свою очередь гетерогенным, не имеющим обязательной силы для произведения искусства; чуждым искусству как буквальному [2, S. 329; 3, S. 129–138]⁴. В соответствии с этим случайность может стимулировать художественное воображение, но в глазах Адорно она непригодна как эстетическое средство, так как чужда понятию искусства.

Для того, кто убеждён, что художественная претензия на произведение основана на его форме и «объективной рефлексии», передаваемой им (см.: [2, S. 213, 216]), эта точка зрения представляется чем угодно, но только не случайной или удивительной, особенно на фоне нормативной концепции искусства Т. Адорно [2, S. 280]⁵. Означает ли это, однако, что совпадение, как правило, следует рассматривать как «чужеродное искусству», т.е. независимо от концепции искусства, которую мы предполагаем?

Это противоречило бы предположению о том, что искусствам нужна случайность «почти систематически», что, в свою очередь, ставит вопрос о том, относится ли это к искусствам в целом, нужна ли ему случайность систематически и почему это может быть так. В любом случае, однако, в этом контексте необходимо задать вопрос: что в данном случае означает «случайность», поскольку данное явление в конце концов является желаемым для искусства или художников, тогда как иная случайность просто возникает во многих иных случаях? И если это так, то почему введение случайности в искусство – это «парадоксальное усилие» и почему оно вызывает раздражение? Одной из причин возможных раздражений, вероятно, является то, что понятия о случайности и искусства, которые занимают центральное место в таких соображениях, недостаточно ясны. Поэтому очевидно, что нам следует сначала взглянуть на них поближе.

⁴ Адорно идёт ещё дальше, когда утверждает, что «музыкальная информель», систематически включающая в себя случайность, вряд ли сможет «ускользнуть от абстрактного элемента, как бы мало она ни планировала». Полностью рационально организованная и пронизательная музыка увековечивает навязчивую форму. Хотя даже неформальный человек не может обойтись без этого момента, заумный элемент становится предупреждающим признаком своей сомнительности (см.: [1, S. 534]).

⁵ Понятие произведения искусства подразумевает понятие успеха. Ничтожных произведений искусства нет, приблизительные ценности чужды искусству, среднее – это уже плохо.

1. Концепция искусств

Когда в нижеследующем мы говорим о «понятии» искусства, это никоим образом не подразумевает (в конечном счёте невыполнимого) утверждения о том, что нужно раз и навсегда определить, что такое «настоящее» искусство, или когда мы имеем дело с «настоящим» искусством⁶, позволяющим разъяснить, что может означать термин «искусство». Скорее, речь идёт о разъяснении подходов к тому, что может означать понятие «искусство», можно ли из различных способов использования слова «искусство» выбрать один, относящийся к определённым теоретическим целям, абстрагировать понятие искусства и на этой основе рассмотреть, в какой степени этот термин может соответствовать разнообразным проявлениям и преобразованиям художественного творчества⁷. Рассуждения же только об одном (или даже об одном) понятии искусства в конечном итоге сводятся к такому вопросу, как «Что такое искусство?».

Карл Поппер критикует такие вопросы как «типично бесплодные вопросы», цель которых – определить, «что такое вещь, каково её основное качество или состояние» [33, S. 322, 203]. И действительно, вопросы сущности поднимают фундаментальные философские проблемы, но это не мешает нам задать такой вопрос, как «Что такое искусство?», поскольку именно в смысле К. Поппера мы можем отвергнуть предположение, что это часть «сущности» вопросов – «что есть», и что они направлены на сущность чего-то.

Напротив, те, кто задаёт такие вопросы, могут преследовать разные цели; но особенно такие вопросы задаются в тех случаях, когда то, что задаётся, неясно. Это также верно и в нашем случае: когда мы спрашиваем: «Что такое искусство?», мы (по крайней мере, часто) пытаемся прояснить, что может означать, когда говорим об искусстве. При этом мы можем предположить, как это делает Л. Витгенштейн, что между явлениями, о которых мы спрашиваем, может существовать лишь семейное сходство (см.: [46, S. 279–544, особенно: S. 323ff. (§§ 65ff.)])⁸.

С другой стороны, следуя его примеру, мы можем также считать полезным определить понятие искусства для некоторых теоретических целей⁹. Разумеется, это обязывает нас уточнить теоретические цели, а также

⁶ Вольфганг Ульрих, например, показывает различные феномены, которые уже были определены как искусство [44]. Ульрих, по крайней мере, признаёт, что одиннадцать «членов расширенной семьи», которых он изображает, дают представление о том, «как обстоят дела в семье в целом». См.: [44, S. 7].

⁷ Даже это требование может быть «выполнено» здесь только эскизно. Для более подробного обсуждения аспектов художественного творчества и разграничения описательных и нормативных концепций искусства см.: [29, S. 193–229].

⁸ Это соображение, по-видимому, также делает Ульриха плодотворным для его характеристики искусства.

⁹ По словам Витгенштейна, можно определить, например, что «один шаг равен 75 см, и указать, что всё, что не имеет длины 75 см, не равно длине одного шага. Витгенштейн, конечно,

критерии, необходимые для того, чтобы объект подпадал под наше понятие искусства. Чтобы перейти к общему понятию искусства, мы можем исходить из основного вопроса о том, что значит, что предмет создается, а не просто создается естественным образом. Ответ на этот вопрос уже дает Аристотель, который рассматривает создание предметов как способ, которым они вступают в существование.

И действительно, становление [Бытие] происходит «...частично через природу [физию], частично через искусство [технику] <...> Но всё становится чем-то и от чего-то, и от чего-то, и от чего-то... Таким образом, естественное становление – это то, что возникает из природы; то, что становится чем-то, является, по нашему выражению, субстанцией; то, что становится чем-то, что является естественным, то, что становится чем-то, что является человеком, растением или чем-то ещё из того, что мы называем существом в самом строгом смысле этого слова» [5, S. 25ff. (1032a12–b1)].

В общем, однако, как то, из чего что-то становится, так и то, согласно которому оно становится, является природой (для развивающейся вещи, например растения или живого существа, имеет природу), а также то, через что что-то становится, а именно, подобное существо, что называется формирующим, является однотипным существом. Другие виды становления называются появлением [Poieseis]. Но все постановки исходят либо от искусства [Techne], либо от способностей [Dynamis], либо от мышления [Dianoia]. Некоторые из них также происходят случайно [t'automaton] или случайно [Tyche].

Через искусство, однако, создаётся то, чья форма присутствует в душе. Аристотель отличает эти формы становления, сначала устанавливая условия для естественного создания объекта; если одно из условий не выполняется, форма становления присутствует. Короче говоря, объект создаётся естественным образом, когда естественный объект заставляет естественный объект снова стать естественным, и все три из них принадлежат к одному роду.

Эти условия, как представляется, соблюдаются, например, при спонтанных химических реакциях, а также при обычном размножении людей¹⁰. С другой стороны, если хотя бы одно из упомянутых условий не выполнено, это не естественное становление, а создание [poiesis] или

подчёркивает, что определения использования выражения только для конкретной цели “проводят черту”. Делает ли это термин полезным в первую очередь? Вовсе нет! Если только не для этой конкретной цели» (см.: [46, S. 326 (§ 69)]).

¹⁰ Однако в отношении естественной эволюции, например, необходимо рассмотреть вопрос о том, может ли происходить естественное развитие в том смысле, в каком его определил Аристотель. Предполагая, что все природные объекты постепенно развивались из простых элементов после Большого взрыва, мы не можем обойтись без рассмотрения всего, что появилось в эволюции, как артефакт по отношению к Аристотелю, но особенно человека, возникшего в бесконечной цепи новых образований из более простых организмов, которые (как и “*Nomo egestus*” или другие предки) не имеют того же вида, что и человек, живущий сегодня. Поэтому, в соответствии с аристотелевскими условиями, эволюция природных видов была бы чем-то искусственным (что трудно понять) (см.: [4, S. 183ff. (1139a31–1140a16)]).

создание создается артефактами, к которым относятся, например, растения или животные, выращенные человеком, а также ландшафты, созданные ими.

Это предметы «искусства» в той мере, в какой они созданы искусственно. Среди артефактов, однако, Аристотель выделяет такие, которые удовлетворяют двум дополнительным условиям, а именно: их форма-причина, то есть то, что вызывает одно из возможностей того, что (или как «вещество») существующий предмет фактически становится определённым предметом, а также его цель – причиной, то есть той причиной, той целью, ради которой, согласно Аристотелю, создаётся предмет, который находится в душе (то есть в ощущении, воображении, стремлении, желании, мышлении...) создателя¹¹.

Если артефакты отвечают этим дополнительным условиям, т.е. если они созданы человеком, который, с одной стороны, обладает способностью воображать их и создавать по своему воображению, а с другой стороны, имеет намерение создавать их с определённой целью, то они не только искусственно создаются, но и художественно оформляются. Объекты, для создания которых необходимы как определённый художественный талант (*techne*), так и причина (*logos*), являются не просто артефактами, а произведениями искусства, в соответствии с которыми они созданы.

Это определение решительно дополняет или дифференцирует идею художественного творчества, поскольку Аристотель не только объявляет необходимым для этого “*techne*” (т.е. способности производить или знание правил), но также и логос (т.е. причину создания или творческий творческое намерение или творческий замысел). Поскольку эти две «причины» творения, предположительно, каждая из них вовлечена по-своему, участвуют в создании произведений искусства по-другому (и не являются не предполагаются необходимыми во всех случаях), в каждом случае мы получаем разные представления об искусстве¹².

Аристотелевское определение “*poiesis*” через “*techne*” учитывает широкое разнообразие форм художественного творчества, но Аристотель систематически пытается провести различие между двумя его видами, предполагая, что творение, с одной стороны, «доводит природу [...] до завершения» и, с другой стороны, создаёт произведения, которые «образуют подражания природе» [8, S. 53 (199a15ff.)]. Однако мы можем назвать эти подходы и техническими, и миметическими искусствами, поскольку в обоих случаях требуется искусство: даже творение, логос которого заключается, например, в «продолжении работы природы» путём наведения мостов или исцеления людей, требует “*techne*”, т.е. определённых навыков или знаний, тогда как художественное создание произведения в знакомом

¹¹ См. об этом у Аристотеля: [4, S. 183ff. (1139a31–1140a16)].

¹² В зависимости от того, считаем ли мы (только) “*techne*”, или (также) “*logos*” существенными для того, чтобы созданный кем-то объект был произведением искусства, мы также получаем различные концепции работы (см.: [31]).

нам смысле не исключает возможности того, что причиной создания является нравственная, религиозная, политическая или даже «техническая» мотивация.

В качестве миметического искусства Аристотель упоминает, в частности, «эпическую поэзию и трагическую поэзию, а также поэзию комедии и дифирамбы и... игру на флейте и цитре», но также и танец [7, S. 5 (1447a14ff.)]. Хотя в этом списке не хватает дисциплины, которая, как говорят, «подражает» чему-то, а не другим, а именно изобразительному искусству, Аристотель позднее также обсуждает их живописную природу и тот факт, что людям нравится смотреть на картины, «потому что они учатся чему-то, глядя на них, и пытаются понять, что каждая из них представляет собой, например, что эта фигура представляет его или её» [7, S. 7f. (1448a5f.), 11f. (1448b13–19)].

То, что Аристотель не понимает мимесис как наиболее верную имитацию внешности человека (и реальности природы в целом), ясно, однако, из его утверждения, что изобразительные искусства и другие миметические искусства отличаются тремя способами: «средствами, предметами и способом их представления», то есть упомянутые искусства достигают представления «посредством ритма и языка и мелодии, а на самом деле используют эти средства отчасти индивидуально и отчасти одновременно» [7, S. 5 (1447a22–28)]. Например, флейта и цитра используют только мелодию и ритм, а искусство танца использует ритм без мелодии.

Хотя сомнительно, что Аристотель таким образом отдаёт должное искусству, кажется очевидным, что он не понимает мимесис как имитацию реальности, а скорее его представление с эстетическими средствами, специфичными для каждого искусства. Концепция искусства, разработанная Аристотелем, охватывает широкий спектр дисциплин, даже если она по понятным причинам игнорирует искусство, которое ещё не практиковалось в то время, и выражает недифференцированное древнее понимание искусства, не учитывающее непрерывный процесс формирования дисциплин¹³.

На это, однако, можно ответить встречным вопросом о том, что говорит против попытки рассматривать искусства, включённые Аристотелем, как с точки зрения их творческих основ, так и с точки зрения их эстетических аспектов, тем более что такой интегративный подход снова практически востребован в современном искусстве¹⁴. А именно, довольно

¹³ О том, что такой отказ не является необходимым, свидетельствует, например, Бернар Больцано, который, систематически структурируя искусство, учитывал также не существовавшие в его время формы искусства, такие как движущиеся картины, связанные с перформансами (т.е. кино), монохромная живопись (и музыка, состоящая только из одного тона), а также «искусство простого воображения», т.е. радикально концептуальное искусство (см.: [14, S. 136ff. (§§ 12–21), 151f. (§ 28), 165 (§ 37); 30, S. 411–438]).

¹⁴ Билл Виола, например, подчеркивает, что, несмотря на все достижения, которых люди добились за последние столетия в результате «процесса разделения и анализа, люди должны медленно начинать снова собирать всё вместе» [13, S. 117].

проблематично то, что Аристотель, похоже, не хочет посвящать себя конкретному ответу на вопрос, что считать искусством: таким образом, в упомянутом выше пункте метафизики он сначала просто противопоставляет естественное становление технике, а затем поэзии, то есть становление в более широком смысле.

Примечательно, что для Аристотеля случайность – это не что-то естественное, а что-то искусственное¹⁵, но это искусственное нужно отличать от художественного творчества. Однако, как можно прочесть в «Никомаховой этике», «в определённом смысле... случайность и искусство касаются одного и того же, как говорит Агафон: “Искусство любит случайность, а случайность любит искусство”» [4, S. 185 (1140a18ff.)]. Чтобы понять, в какой степени и почему искусство включает в себя случайность, мы должны более внимательно взглянуть на то, что подразумевается под случайностью.

2. Концепция случайности

Аристотель определяет случайность как противоположность тому, что необходимо или законно. Он называет то, что необходимо, «что не может вести себя по-другому», в то время как в случайности «не может быть заявлено никакой конкретной... причины»; это происходит, например, когда кто-то приходит в определённое место не потому, что он «хотел туда пойти», а потому, что его «унёс шторм или увезли грабители» [5, S. 193 (1015a33f.), S. 249 (1025a24f.)]¹⁶.

Подобное понимание случайности можно найти и сегодня в философии, например у Юргена Миттельштрасса, который говорит: «Случайность всегда означает, что есть другой путь», в то время как необходимость приравнивается к «отсутствию альтернатив и неизбежности»: «Случайность – это выражение случайности, возможно и обратное – необходимость является выражением детерминированности, в котором только одна вещь, например, естественный закон, действительна при всех обстоятельствах» [27, S. 44].

В связи с такими соображениями возникает вопрос о том, как следует понимать разговоры о «неизбежности» и «определяемости» естественного права. Что значит, что всё, что подчиняется законам природы, «действует при любых обстоятельствах», тогда как в случае того, что происходит

¹⁵ Вероятно, это связано с тем, что Аристотель имеет телеологическую концепцию природы, согласно которой природа преследует цель или «работает в направлении» реализации возможностей, которые она предлагает (а также поддерживается человеком с его «техническим искусством»).

¹⁶ См. также «Лекции по физике» Аристотеля [6, S. 47ff. (197a37–198a13)], где, в частности, объясняется, что и появление «случайности» (t'automaton) также и точно основано на случайности, а именно на слепой случайности, в то время как Аристотель называет случайность в смысле Тиче «простым совпадением».

случайно, всегда возможно «обратное»? В любом случае здесь не следует думать о логической необходимости и непредвиденных обстоятельствах: если что-то логически необходимо, то невозможно, чтобы было наоборот, в то время как условные факты могут существовать, но также возможно, что и обратное немыслимо.

Если бы мы приравнивали случайность в этом смысле к непредвиденному, не только существование мира рассматривалось бы как случайность, но и всё, что в нём происходит, так как обратное тоже мыслимо, если только, как и Лейбниц, мы не примем Бога как «конечную причину вещей». Бог как «конечная причина вещей», и не в последнюю очередь и «случайных вещей», т.е. тела и их представления в душах, которые, поскольку Бог, в силу своего «наивысшего совершенства... в сотворении Вселенной, избрал наилучший план», просто «должны существовать таким образом, а не где-то ещё» [25, S. 428 (§§ 7ff.)]. Несмотря на вопрос о конечной причине всех вещей и происхождении Вселенной, представляется разумным отличать случайные события от тех, которые могут быть объяснены естественными законами.

Однако необходимо учитывать, в каком смысле «отсутствие альтернатив и неизбежность» вытекает из действительности естественных законов. Рассмотрим, например, что согласно 1-му закону Кеплера Земля движется по эллиптической орбите вокруг Солнца в течение определённого времени, которое мы называем «один год», но только «в принципе», так как орбита не вполне соответствует эллипсу, ибо Земля не является идеальным, точечным телом, для которого сформулированы законы Кеплера; кроме того, длительность, положение и форма орбиты подвержены определённым колебаниям вследствие гравитационных взаимодействий¹⁷.

Видимый в этом свете, естественный закон сам по себе не обязательно определяет фактическое движение земли. При этом действительность естественного права им не аннулируется и не ограничивается. Напротив, при применении законов природы необходимо также учитывать соответствующие существующие пограничные условия. В соответствии с этим событие считается случайным, если оно не может быть объяснено со ссылкой на определённые законы и конкретные пограничные условия. И наоборот, это не означает, что все события, которые ускользают от такого объяснения, должны рассматриваться как случайные.

Подумаем, например, о «детерминистическом хаосе», т.е. системах, которые подчиняются строго детерминистическим законам, но которые имеют высокую степень сложности и зависят от минимальных различий в начальных условиях, которые (как и в «эффекте бабочки») делают их развитие непредсказуемым и приводят к непредсказуемым конечным состояниям. Или давайте подумаем о росте сложности за счёт сочетания простых систем с более сложными, в результате чего возникают новые

¹⁷ Точно так же скорость вращения Земли колеблется из-за смещения наземных масс (например, из-за землетрясений) или водных масс (например, из-за приливов).

свойства системы¹⁸. Как известно, сочетание очень специфических нуклеиновых кислот и белков также приводит к образованию биологических макромолекул, которые хотя и требуют специфических свойств этих нуклеиновых кислот и белков, но анимированы совсем не так, как они (см.: [18]).

Однако этот вывод не является убедительным: хотя мы не можем предсказать, что встреча биологических систем приведёт к более сложной системе с возникающими свойствами, это можно очень хорошо объяснить в ретроспективе со ссылкой на свойства компонентов (хотя и не в том смысле, что они могут быть сведены к этому, потому что свойства частей необходимы для свойств целого, но недостаточны для этого). Однако в той мере, в какой свойства сложной системы можно объяснить, они не случайны [28]¹⁹. Говорить о совпадении, таким образом, означает не что иное, как признать, что данное явление не может быть объяснено в контексте наших повседневных или научных знаний.

В пояснениях необязательно ссылаться на законы природы. Скорее, как указывает Клаус Групен, мы называем событие случайным в более широком смысле, если мы «не можем извлечь его из его предыстории» [21, S. 15]. На предысторию ссылаться нельзя; тем не менее во многих случаях есть основания полагать, что событие (как, например, воссоединение Германии 3 октября 1990 г.) не является «чисто» случайным, а вызвано «предысторией», в отличие от других событий (как, например, неожиданная встреча двух политиков в венской кофейне), которые не могут быть объяснены таким образом и, следовательно, считаются случайными.

Независимо от того, могут ли события быть объяснены отсылкой к естественным законам или предыстории, предположение о причинно-следственной связи часто связано с ними. Соответственно, событие (или совпадение двух или более событий) считается случайным, если оно не может быть объяснено причинно-следственным образом. Это, конечно, не означает, что объяснения невозможны. Скорее, по мнению Групен, по крайней мере, «для многих случайных событий... может быть заявлена вероятность» [21, S. 15]²⁰.

В этом контексте не случайно Мориц Шлик уже подчёркивал, что «все правила вероятности применимы к любым событиям только в той мере, в какой они “случайны”; так называемые законы вероятности – это правила случайности» [39, S. 324], но, опять же, возникает вопрос, что под этим подразумевается: ясно, что мы можем говорить о естественном праве, когда за событием А следует событие Б без исключения. Например,

¹⁸ Простой пример обнаруживается примерно у Конрада Лоренца [26, S. 48f].

¹⁹ Цитата взята не из самой монографии, а из Вольфганга Штегмюллера, который резко критикует эту книгу (см.: [41, S. 206]).

²⁰ На самом деле, многие авторы рассматривают ссылку на вероятности как «научную интерпретацию случайности» (см.: [38, S. 12]), то же самое относится и к книге Эрхарда Беренса [11] или книге К. Радхакришна Рао [35, S. 191].

правда ли, если вероятность такой связи, по крайней мере, очень высока, т.е. около 95%?

В данном случае речь, вероятно, идёт не столько о совпадении, сколько о статистическом законе; с другой стороны, если вероятность очень мала (например, 5%), то с помощью статистического закона можно предположить, что такой связи не существует. Вероятно, невозможно дать точную степень вероятности, выше которой оправданно говорить о совпадении, но вероятно, что и чем выше вероятность наступления того или иного события, тем выше вероятность его наступления.

Таким образом, в отношении вероятности случайности, понимаемой таким образом, необходимо учитывать количество альтернатив: например, если мы имеем дело с вопросом, падает ли мячик на красное или чёрное поле в рулетке, то у нас есть две альтернативы, поэтому можно сказать, что вероятность одного из двух случаев составляет 50%; вероятность того, что мы бросим кости, чтобы бросить определённое число, составляет 1:6 (или 16,66%), в то время как вероятность того, что мы поставим шесть правильных чисел с суперномерами в немецкой лотерее «6 из 49», составляет 1:139 838 160 (или 0,00000715%). В этом смысле событие считается случайным, если оно «так же вероятно», как и любая альтернатива [39, S. 332f.].

Чем больше альтернатив событию, тем ниже равная вероятность для каждого отдельного события (даже если определённую степень вероятности можно считать статистическим законом). Для случайности, однако, равная вероятность является решающей: если определённый цвет в рулетке (определённое число в случае игральные костей, определённая комбинация чисел в случае лотереи и т.д.) будет использоваться в долгосрочной перспективе чаще, чем альтернативы, то у нас будут основания полагать, что это не может быть совпадением. Из-за большого количества альтернатив (о которых мы обычно не знаем) и, следовательно, низкой вероятности определённого события, мы обычно считаем рассматриваемое событие крайне маловероятным и поэтому говорим, что оно является случайностью.

В этом свете Герберт Хёрц прав, полагая, что мы переживаем «случайность, как правило, как непредвиденное совпадение событий»: «это включает в себя неожиданную встречу друга, а также часто обсуждаемый пример падающего кирпича, убивающего человека». Случайность в этих случаях заключается в незаконном, то есть совпадающие события не оправдывают друг друга. Поэтому часто говорили о пересечении предметов первой необходимости или причинно-следственных связей. Но это лишь говорит о том, что чудес не бывает, не существует причинно-следственных процессов, т.е. нет никаких причинно-следственных событий, нет абсолютных совпадений, само же совпадение остаётся относительно случайным, т.е. не определяется законами [22, S. 13].

3. Существует ли случайность в искусстве?

В «Никомаховой этике» Аристотель определяет искусство (технику) как «дианоетическую добродетель», т.е. как форму эффективности (аре) по отношению к деятельности ума. На самом деле это «продуктивное поведение, связанное с правильным рассудком, а бесхитростность – продуктивное поведение, связанное с неправильным рассудком, как в случае с предметами, которые могут вести себя тем или иным образом» [4, S. 185 (1140a21ff.); 4, S. 181ff. (1138b35–1139a14)]²¹. Таким образом, в теоретическом подходе Аристотеля искусство не может не быть посвящено «случайности», потому что творение предполагает обстоятельства, которые могут быть теми или иными; если бы этого не было, то мы не могли бы создавать произведения, через которые возникают новые обстоятельства.

Предположение о том, что искусство связано со случайностью в той мере, в какой его объекты «могут вести себя так или иначе», далее поддерживается Аристотелем в том смысле, что «задача поэта не в том, чтобы сообщить, что действительно произошло, а в том, что может произойти, т.е. о том, что возможно по правилам вероятности или необходимости». Когда Аристотель говорит, что в определённом смысле «случайность и искусство – это одно и то же», мы должны иметь в виду, что он использует термин «случайность» в широком смысле понимания случайности, т.е. как термин для того, что не является необходимым или неестественным, но не в любом из более узких значений, приведённых ранее [7, S. 29 (1451a36ff)]²².

То, что «может вести себя так или иначе», имеет, таким образом, значение для художественного творчества по крайней мере в трёх отношениях: во-первых, у нас есть свобода решать, используем ли мы наши средства творчески, когда и как; во-вторых, обстоятельства, представляемые или создаваемые искусством, имеют условный характер; в-третьих, произведения искусства, однако, не обязательно представляют собой «то, что действительно произошло, а скорее то, что могло бы произойти», они, таким образом, оттачивают наше ощущение того, что возможно.

В другом смысле то, что создают художники, не случайно, по мнению Аристотеля, в том смысле, что искусство – это «продуктивное поведение, связанное с правильным рассудком»; следовательно, художественная репрезентация должна справедливо относиться к рассматриваемому объекту с помощью имеющихся эстетических средств и, следовательно, не может

²¹ Наряду с “*techné*”, “*phronesis*” также направлен на объекты, «которые могут вести себя тем или иным образом», а именно оказывать (хорошее) действие, в то время как интеллектуальные добродетели «эпистема» и «нус» «рассматривают существа, происхождение которых может быть одним, а не другим».

²² При этом можно предположить, что выражение “*poietes*”, используемое Аристотелем, относится не только к поэтам, но и вообще к творцам искусства (см.: [29, S. 199f]).

быть произвольной²³. С сегодняшней точки зрения, вряд ли кто-то мог бы предположить, наряду с Аристотелем, что случайное становление ни в коем случае не является естественным, а только искусственным.

Однако, даже если и так, из нашего обсуждения концепций случайности и искусства следует, что в искусстве нет случайности в том же смысле, что и в других формах становления, т.е. ни «слепого шанса», ни «простого совпадения». Ведь искусство – это не то, что просто происходит, а результат человеческих решений и действий. У каждого художника есть много альтернатив созданию определённого произведения или его конкретному дизайну, но они не одинаково вероятны, то ли определённое решение может быть объяснено «предысторией», то ли вытекает из эстетической необходимости. Таким образом, прав ли Ханс Ульрих Рек в своём утверждении, что в изобразительном искусстве или других художественных дисциплинах «нет такого понятия, как случайность?» [36, S. 160].

На первый взгляд, это предположение очевидно не только по последним соображениям, но и потому, что случайность в искусстве отличается от всех других проявлений случайности тем, что люди создают «неисчислимую ситуацию с расчётливым намерением» [19, S. 7]. Тот факт, что в искусстве случайность означает нечто отличное от других контекстов, не означает, что в искусстве вообще не может быть никакой случайности и что разговоры о случайности в искусстве основаны исключительно на необходимости концептуальной поддержки «эфемерного и нечеткого... возникающего в результате постоянных изменений в искусстве» [36, S. 160]. Скорее, речь о случайности – это не просто выражение «неожиданности, непредвиденного, предвкушения, отклонения, невероятности», но и, среди прочего, результат того, что художники, при всём своём воображении, никогда не могут полностью спланировать характеристики создаваемых ими произведений (см.: [2, S. 63]).

Даже отмеченную Хансом Ульрихом Реком тенденцию приписывать «непроницаемость» сложному процессу «с эпитетом произвола» [36, S. 160] можно считать лишь поводом для правомерных разговоров о совпадении. В соответствии с нашими соображениями, термин «совпадение» в конечном счёте означает, что что-то не может быть объяснено в рамках наших повседневных или научных знаний. И мы должны признать возможность того, что в изменившихся эпистемных условиях данное явление может быть объяснено и оказаться всего лишь очевидным совпадением.

Тем не менее говорить о совпадении оправданно до тех пор, пока на фоне имеющейся у нас в каждом случае информации невозможно объяснить это событие причинно-следственной связью с другим событием (или с законами, или с «предысторией»), т.е. предположением, что именно

²³ Как показывает Питер Гендолла, произведения искусства имеют не только условные факты в качестве своей темы, но и по философским, драматургическим или иным причинам часто также и те, которые невозможно предсказать или объяснить и которые в этом отношении являются случайными (см.: [20]).

это и является причиной события, которое должно быть объяснено. Эта невозможность причинного объяснения (понимаемого не в абсолютном смысле, а по отношению к имеющейся информации) является причиной не только в естественных науках описать событие как случайное, но и «со ссылкой на искусство». В этих случаях, однако, речь идёт, строго говоря, не о незнании причин, а о том, что при столкновении с художественным произведением невозможно распознать, по каким художественным способностям и намерениям оно является именно таким, как есть.

В этом смысле Рудольф Арнхейм, например, видит повод говорить о совпадении в произведениях искусства в сложности, которая возникает в результате усилий художников «уловить многообразие явлений и специфику индивидуального духа». Однако «решение, предложенное художником», представляется всё более сложным, «всё более невероятным» и, следовательно, случайным [9, S. 125f]. Согласно Арнхейму, искусство развивалось «от простых общих принципов», которые мы находим, например, «в элементарной симметрии детских рисунков или скульптур более ранних культур», до «всё более сложных узоров», которые (по крайней мере, в западном искусстве) отражают «растущий реализм», находящийся «под влиянием реальности» [9, S. 125].

В результате произведения искусства всё чаще представляют собой «случайное существование мира художника и случайную перспективу его личного взгляда»; в отношении этих общих принципов это «случайная интерпретация», в то время как перспектива «совершенно не имеет ничего случайного для создателя образа», «с ростом индивидуализации в искусстве может показаться, что каждый новый шаг добавляет произвольные или случайные особенности к тому, что было определено необходимостью на более раннем этапе.

Но как только новый метод будет понятен, станет ясно, что этот более индивидуализированный подход к предмету требует спецификации изображения» [9, S. 126]. Для того чтобы распознать порядок или эстетическую необходимость, лежащие в основе произведения искусства, необходимо понять перспективу или намерения художника. Это относится не только к искусству начала XX в., в понимание которого Арнхейм внёс большой вклад (см. об этом: [10]), но и ко всему искусству.

Как пишет Арнхейм, например, в отношении картины «Благовещение» Фра Анджелико в монастыре Сан-Марко во Флоренции (ок. 1440 г.) и картины «Хлопковая контора в Новом Орлеане» Эдгара Дега (1873 г.), первая работа может показаться зрителю, скажем, XIII в., «привыкшему, например, к формально строгим религиозным картинам XIII века», неряшливой [9, S. 127], в то время как сюжетное изображение на второй может показаться таким, «как будто фигуры были распределены по холсту совершенно произвольно». Но здесь опять же представленные в композиции отношения кажутся ненужными только тогда, когда применяются стандарты более старого порядка»; когда мы распознаём тему, намерение

и композицию, то такие картины «теряют впечатление случайности» и кажутся «вместо этого убедительными и неизменными» [9, S. 129].

Правда, по мнению Арнхейма, современное западное искусство всё больше затрудняет нас распознать в нём необходимый порядок, основанный на способностях и намерениях, поскольку изображение всё меньше и меньше относится к «элементарному прототипу», но получило «человеческую окраску», усиливающую «впечатление случайности». Эта «человеческая окраска», по мнению Арнхейма, основана на «признании творческого человека, развитого в эпоху Возрождения», постепенно освободившегося от религиозных идей творения, с чьей точки зрения «смелое новаторство проявилось как произвольное вмешательство [человеческого] Творца в [божественный] процесс творения» [9, S. 139]. Сам Арнхейм, однако, сомневается в такой возможности, и это потому, что он считает, что такое развитие событий привело к тому, что впечатление случайности в конце концов вытеснило впечатление порядка и необходимости.

По мнению Арнхейма, этот процесс проявляется, например, в художественных подходах, в которых «композиционные узоры реализма» постепенно становились настолько сложными, «что глаза среднестатистического живописца или скульптора они уже не могли их организовать». Здесь случайные закономерности были вызваны не намерением, а «вырождением чувства формы». Представляя «растущее количество депрессивных примеров», Арнхейм называет «американским тропом натюрмортов» таких художников, как Джон Хаберл, Уильям М. Харнетт или Джон Ф. Пето, в картинах которых предметы распределены таким образом, чтобы показать трудность художников «навязывать организацию и смысл разнообразных явлений».

Таким образом, «феноменальный хаос случайности, от которого человек укрывается в искусстве... проник в само искусство» [9, S. 132]²⁴. Вопреки мнению Арнхейма, это рассмотрение ставит вопрос о том, действительно ли проблема чрезмерно сложного реализма в живописи, которую он заметил, касается создания таких работ или их получения. По крайней мере, Арнхейм обязан нам обоснованием предположения, что упомянутые картины являются выражением «вырождения чувства формы» их создателей. Можно было бы предположить, конечно, в смысле объяснения Арнхеймом случайности как недостатка объяснения, что картины действительно организованы художниками по определённым принципам, которые очень сложны, но принципиально понятны. Но для зрителей, которым не хватает соответствующей информации, они выглядят хаотичными.

²⁴ Эта критика должна учитывать, что Арнхейм обычно рассматривает искусство как технику, которая помогает людям, посредством создания образов, «попасть за загадочный фасад кажущегося случайным», характеризующий наши повседневные переживания; таким образом, согласно Арнхейму, существенная функция искусства заключается в том, чтобы «найти в кажущемся виде» иррациональный мир нашего опыта, чтобы открыть для себя порядок, закон и необходимость [9, S. 125].

Своей критикой Арнхейм показывает, конечно, что он придаёт большое значение в искусстве впечатлению совпадений, основанных на сложности. Из того, что (необычная) сложность произведений искусства может создать (ненужное) впечатление случайности, следует различать «практики некоторых современных художников, писателей и композиторов», «которые вполне сознательно полагаются на случайность в своём художественном творчестве» и используют её в качестве творческого принципа [9, S. 124].

По мнению Арнхейма, этот «вклад спонтанных сил» в художественное творчество также связан с «оценкой творческого человека» в наше время, но, как и Адорно, он чувствует опасность того, что такое использование случая в качестве формального принципа для создания произведений в конечном итоге идёт вразрез с творческим в человеке, так как ведёт «к отказу от художественной инициативы», особенно через «отделение воли, как активной части разума, от воображения».

Воля считалась чем-то, что всегда мешает или искажает «свободную игру» воображения. Эта «свободная игра» была «приравнена к истинному “Я”», а бессознательное было возведено в статус действительной творческой силы [9, S. 140]. Подобный «отказ от художественной инициативы» вызвал у Арнхейма некоторое беспокойство, поскольку чувственное появление произведений, в отличие от тех, которые характеризовались предполагаемой высокой степенью сложности, уже не позволяло объяснить их как выражение способностей и воли художников. Как справедливо отмечает Арнхейм, «вклад спонтанных сил» в художественное творчество приобретает всё большее значение после сюрреализма и дадаизма²⁵.

Ганс Арп, например, был удивлён тем, «насколько значимы... насколько выразительны обрывки рисунка, которые он вырвал и швырнул из чувства неудовлетворённости, лежавшие на полу: то, что ему не удалось сделать раньше со всеми его усилиями, совпадением, движением руки и движением трепещущих обрывков, привнесло, по его представлению, – выражение. И он принял вызов случайности, как “провидение”, и аккуратно вставил обрывки в порядке, определяемом “совпадением”» [37, S. 52]. В литературе этот приём был, в своём роде, «зарезервирован» во французском авангарде у Тристана Цары, как «пойти в крайность и использовать принцип случайности к абсурду, правильно или неправильно».

Цара резал газетные статьи на мельчайшие частицы, каждая из которых не больше одного слова. Потом он положил эти слова в мешок, энергично встряхнул его, а потом вытряхнул все на стол. В том порядке и беспорядке, в котором эти слова упали, они представляли собой «стихотворение» Цары. Они должны были отражать что-то в личности и духе автора» [37, S. 54];

²⁵ Это, конечно, не означает, что именно сюрреалисты и дадаисты первыми пришли к идее использования шанса как принципа творчества, или что «заслуга во введении шанса в искусство» – «благодаря дадаисту Марселю Дюшану», как утверждает Беттина Шефер (см.: [15, S. 19]). Скорее, такие подходы, в частности, уже замечены у Уильяма Тёрнера, Виктора Гюго или Гюстава Моро [43].

см. также: [45, S. 366]. Поскольку Ханс Рихтер никогда не устаёт указывать, что упомянутые художники позволили «голосу бессознательного» говорить со случайностью: «для нас случайность оказалась волшебной процедурой, с помощью которой можно было игнорировать барьер причинности, сознательного волеизъявления, с помощью которого внутреннее ухо и глаз заострялись до тех пор, пока не появилась новая серия мыслей и переживаний. Совпадение было для нас тем “бессознательным”, которое Фрейд уже открыл в 1900 году» [37, S. 59, 57 и.ö.].

Однако Арнхейм считает проблематичным именно это отключение художественной воли и ссылку на «бессознательное», и в этом контексте он ссылается на разнообразие «психических автоматов», обобщённых под термином «бессознательное», а также на низкую правдоподобность предположения о том, что «источники мудрости» автоматически пузырятся «тогда, когда сознательный контроль прекращается» [9, S. 141]. В этой связи следует задать вопрос, имеет ли использование случайности как творческого принципа, как правило, отношение к «бессознательному», так часто вызываемому сюрреалистами и дадаистами.

Вполне возможно, что это относится к автоматической автоматике экриптов и экзеквиям трупов, которые Арнхейм также описал как право (см.: [9, S. 124])²⁶; однако не в каждом случае, когда случай служит художнику средством, с помощью которого «можно пренебречь барьером причинности, сознательного волеизъявления», он оставляет себя на воздействие психических автоматизмов бессознательного. Арп или Цара, говорит Арнхейм, были скорее «безвольными», когда они «осторожно оживляют клочки в порядке, определяемом их случайным расположением», или когда «нарезали газетные статьи на мельчайшие частицы, каждая из которых не больше одного слова», потому что были бы возможны и другие альтернативы, например «спроецировать организацию клочков бумаги полностью на себя» или измельчить листы бумаги, не обращая внимания на границы.

Какое разнообразие художественных возможностей предлагает случайность, демонстрирует, например, Джон Кейдж в «Музыке перемен» (1951), «проконсультировавшись» с китайской книгой гаданий «И-Цзин» (при этом исполнение музыки, определяемой случайно, было строго обязательно для исполнителей), или, например, не играя ни на одном инструменте в «Тихой молитве», музыке молчания в «4'33» (1952), или позволив 1–8 радиостанциям произвольно играть в «Радиомызыке» (1956), а также сочинив сольную партию «Концерта для фортепиано с оркестром» (1957/58) на основе нерегулярных пятен в газете или в композиции «Атлас Эклиптикалис» (1961/62), в которой допускалось произвольное сочетание

²⁶ Точно так же следует вспомнить «капельные картины» Джексона Поллока, в которых Арнхейм критикует «полное отсутствие каких бы то ни было определяемых отношений» и тем самым неконтролируемую случайность [9, S. 135ff, S. 143f].

любой вокальной комбинации из, в общей сложности, 87 голосов (а также с другими произведениями) и т.д.

Музыка концерта – это не вопрос музыки фортепиано. Это, однако, не означает, что Кейдж полностью отказывался от контроля над тем, что звучит, но результаты его композиционных процедур даже подтверждают тезис Арнхейма о том, что однородные текстуры, которые кажутся случайными в его глазах, возникают «только благодаря тщательному контролю в течение всего процесса создания, и этот контроль должен руководствоваться очень конкретным образом» того, чего художник «пытается достичь» [9, S. 143]²⁷. Хотя Арнхейм, возможно, прав в том, что использование случайности не даёт никакой гарантии успеха произведения, но это справедливо и для любого другого принципа, лежащего в основе художественного творчества.

Поскольку использование случайности в качестве принципа творения, похоже, равносильно попытке не только преодолеть «барьер причинности», но и, в частности, попытке обойти способность и волю творящего субъекта как основу творчества, мы, разумеется, не можем избежать вопроса, возможно ли оставление «ответственности за организацию», так сказать, самой случайной организации и признать её при этом «хорошей идеей», и эта организация, соответственно, может быть и становится элементом искусства, или же она всё же «чужда искусству» [2, S. 329].

4. Насколько случайность может быть творческим принципом – быть искусством?

Критика Арнхеймом попытки использовать случайность как творческий принцип в современном искусстве основана прежде всего на предположении, что создатель произведения не контролирует создание произведения. Очевидно, что «случайное соединение элементов не всегда создаёт беспорядок, отклонения, несогласованность или наложение», а скорее любые отношения, некоторые из которых «имеют порядок или даже симметрию», а некоторые «гармоничны, другие диссонируют»: «поскольку все они возникли случайно, ни один из них не может победить».

Следовательно, случайные паттерны могут быть «с эстетической точки зрения» в принципе очень «интересными, стимулирующими, привлекательными», «но стимулирования, удовольствия и баланса недостаточно. Произведение искусства должно делать больше, чем просто быть самим собой. Оно должно выполнять семантическую функцию, и ни одно утверждение не может быть понято, если отношения между его элементами не образуют организованное целое» [9, S. 132f]. Как «творческий принцип», согласно Арнхейму, случайность в искусстве «не оставляет ничего, что можно было

²⁷ О методе Кейджа я расскажу немного подробнее позже.

бы предсказать... Чётко определённая взаимная независимость отдельных единиц, наблюдаемая у Дега и даже у кубистов, уступила место полному отсутствию каких-либо определяемых отношений» [9, S. 144].

Возможность предоставления совпадению и случайности вместе с Питером Гендолла «важного места в эстетической структуре» [19, S. 7] и, в то же время стремление избежать обвинения, сделанного в унисон Адорно и Арнхеймом, что использование случайности пренебрегает или устраняет то, что важно для искусства, а именно способности и волю творческих людей, заключается в нашем отказе от традиционной концепции искусства, и согласиться с Арнольдом Шенбергом, что «искусство возникает не из способности, а из необходимости». У ремесленника это возможно. Ремесленник то, что является в нём врождённым; и если он только захочет, он может. Он может делать всё, что хочет: хорошее и плохое, мелкое и глубокое, новомодное и старомодное – он может! Но артист должен. Он не имеет на это влияния, это не зависит от его воли. Но раз уж он должен, он тоже может.

Он даже приобретает то, что у него не врождённое: ловкость рук, владение формой, виртуозность. Но не другие способности, а свои. Эта способность, развивающаяся изнутри под давлением, эта способность выражать себя, существенно отличается от способности ремесленника, который выражает кого-то, кроме автора. Ремесленник может делать то, что создал художник. Ловкость и приспособляемость позволяют ему использовать как художественный приём то, что бессознательно делал творческий дух, заставивший материал производить те эффекты, которые соответствуют потребности в выражении [40, S. 165].

Когда художнику нужно что-то сделать, он, по-видимому, также имеет свободу использовать средства, которые не обязательно могут быть охвачены категориями способностей, и даже определять для себя, какие способности основаны на этой потребности для выражения внутренней (часто бессознательной) потребности. Однако нам не нужно искать убежища в художественном принуждении, чтобы иметь возможность эстетически оправдать использование случая в искусстве. Скорее, эта возможность также доступна нам, если мы начнём с искусства в первоначальном значении этого слова.

Вопрос в том, что можно делать художнику, когда у него есть искусство? Интересным ответом на этот вопрос мы обязаны Бернарудо Больцано, который подчёркивает, что, хотя искусство направлено на создание произведений искусства, произведение искусства, созданное кем-то, никоим образом не должно «быть объектом, существующим во внешней реальности», т.е. «объектом», который можно воспринимать внешними органами чувств. Потому что даже из произведений, которые сами по себе являются всего лишь «процессами в нашем интерьере», многие «можно считать произведениями искусства».

По мнению Больцано, создание идеи состоит из «безусловно большой, а иногда и самой большой части» чьего-либо искусства: «Эта идея... сама

по себе является произведением искусства, при создании которого художник даже более или менее руководствуется некоторыми правилами и с ясным сознанием» [14, S. 134ff. (§§ 11f.); см. также: 30; 32]. Если создание идеи является важным аспектом искусства, то из этого «естественно» следует, что от этой идеи зависят средства, необходимые или подходящие для её воплощения в воспринимаемый объект. Это в равной степени следует из аристотелевской идеи о том, что искусство – это «продуктивное поведение, связанное с правильным разумом», согласно которому художественное изображение должно отдавать должное соответствующему объекту с помощью доступных эстетических средств.

В этом смысле использование случая в качестве творческого принципа художественно оправдано, если цель, к которой стремятся, основанная на творческом замысле, может быть достигнута раньше, а связанная с ней идея может быть реализована как осязаемая работа, а не другими средствами. В результате чьё-то искусство может состоять из использования случая таким образом, чтобы созданный объект максимально соответствовал творческому замыслу. В этом контексте случайность для художников означает не только возможность надлежащего чувственного выражения определённых идей, но также и вызов, который не следует принимать как должное, но предполагающим определённые навыки.

Не в последнюю очередь это подчёркивает композитор Пьер Булез, который видит создание музыкальных (или других) произведений как «результат постоянного решения... в определённых сетях вероятностей». «Невозможно предвидеть все извилины и все виртуальности, которые явно присутствуют в исходном материале, каким бы гениальным ни было такое предвидение, оценивающий взгляд и спонтанная оценка: мне кажется, что сочинение было бы лишено своего самого выдающегося достоинства: неожиданности... Разве самое большое удовольствие композитора не состоит в том, чтобы впитать случай? Почему бы не укротить эту силу, не потребовать от неё отдачи и ответственности?» [16, S. 104].

Это снова показывает, что для искусства важна не случайность как таковая, а обращение с ней, особенно способность укротить эту силу. В этом смысле Булез объясняет свою «концепцию творческой деятельности» так, что «финал уже не определяется автором; случай проникает в произведение, которое никогда не бывает окончательным». Однако эта случайность «не является игрой с объектами, которые ему доступны, если бы он ограничился этим, это было бы жалко и по-детски» [17, S. 113]. Предположение о том, что не всякая азартная игра основана на искусстве, поднимает вопрос о том, какие возможности открыты для художников, чтобы требовать ответственности от случая, какие навыки необходимы для этого и каковы особые преимущества такого художественного подхода.

При этом нам не обязательно изучать «практики некоторых современных художников, писателей и композиторов, которые сознательно полагаются на случай в своей художественной работе», в отношении того, какое

искусство может существовать. Скорее, мы можем предположить, что художники всегда сталкивались с проблемами случайно, не только потому, что они обычно имеют дело с проблемами, которые «могут возникать так или иначе», но и потому, что они также сталкиваются с задачей воплощения случайных вещей в более узком смысле через произведения искусства, и при этом они должны даже допускать случайность, поскольку результаты их работы, несмотря на всю точность их воображения никогда не бывают полностью мыслимыми вне «побочных эффектов», что приводит к развитию новых художественных техник [2, S. 63].

Интересно, что рост современной науки в искусстве также стимулировал другие формы использования случая: чтобы отдать должное «возрастающему реализму», упомянутому Арнхеймом как «под влиянием реальности». Так, например, Леонардо да Винчи разработал технику «сфумато», живописи без чётких линий и резких переходов, которые придают его картинам особую атмосферу. Подобное очарование размытости развивалось ещё более поздними живописцами, как подчёркивает Арнхейм со ссылкой на «поразительные следы бравурности» у мастеров, «таких как Тициан, Веласкес или Рубенс»: «То, что хвалили и восхищались здесь, было... через десятилетия практики» [9, S. 139f].

В этом контексте Ганс Рихтер указывает на другой аспект, связанный с этим, а именно, что «включение случая» в искусство также означает «восстановление изначальной магии произведения искусства и возвращение к той первоначальной непосредственности, которую мы находим у классиков – Лессинга, Винкельмана и Гёте, которые были утрачены. Взывая непосредственно к бессознательному, содержащемуся в случайности, мы пытались вернуть произведению искусства часть нуминозного, выражением которого искусство было с незапамятных времён, той вызывающей воспоминания силы, которую мы ищем сегодня больше, чем когда-либо во времена всеобщего неверия» [37, S. 59]²⁸.

К сожалению, фотографии и целестографии, созданные Августом Стриндбергом в 1890-х гг., вряд ли известны в мире искусства, хотя он в значительной степени оставил процесс создания на волю случая. Стриндберг также теоретически обосновал этот подход в эссе о роли случая в художественном творчестве, в котором он объясняет, что его цель – творческое подражание природе; поскольку многое в природе возникает случайно, художник также должен отводить случайности соответствующую роль в своём творчестве [42]. Мы также можем найти след этого подхода у Джона Кейджа, который, в силу своего буддийского мировоззрения, заботился о соблюдении естественного хода вещей: «прогресс, возможно,

²⁸ Этот момент, возможно, играет роль и для такого художника, как Ив Кляйн, который, открыв человеческое тело и огнём в качестве «кисти», также дал шанс «важному укрощению пронизательности Космогонии», живописный облик которых был вызван дождём, ветром и другими природными процессами (см., напр.: [47, S. 119–140, 153–177, 190–199]).

означает овладение природой. Кажется, что искусство – это прислушиваться к природе» [24, S. 158].

Для Кейджа такое отношение было (хотя, вероятно, не единственной) движущей силой, определявшей случайности в его работе, например в его «Музыке перемен» (1951). «Когда я написал эту композицию, – писал Кейдж, – которая была получена из случайных операций с “И-Цзин”, у меня в голове были самые разные идеи о том, что произойдёт в ходе моей работы (которая длилась девять месяцев). Ничего из этого не произошло! Получалось совсем не современное, вроде квинт и октав, но я их принимал и позволял себе не “задавать тон”, а “изменять” то, что я сам набирал» [24, S. 159].

Работа получена из случайных операций на основе китайской книги гаданий «И-Цзин», когда в определённом смысле художник на самом деле не задаёт тон; скорее, он участвует в процессе, который в значительной степени оставлен на волю случая. Однако это не означает, что такой художник, как Кейдж, просто пассивно следует этому процессу и просто принимает то, что происходит случайно. Как отмечает сам Кейдж, многие люди не понимают, «что я использую случай как метод. Принято считать, что я использую случай как способ уклониться от решения. Но я выбираю, какие вопросы вообще задавать» [24, S. 25].

Как показали музыковедческие исследования, Кейдж не только решил, какие вопросы вообще следует задавать, но и вмешался в процесс сочинения гораздо больше, чем предполагают его утверждения: «процесс сочинения музыки изменений... был не просто вопросом подбрасывать монеты и послушно копировать соответствующие звуки из таблиц в партитуру. Случайный выбор звуков, динамики и длительности был только первым шагом в процессе, который был действительно полностью механическим. С другой стороны, расположение звуков во времени... оставалось гибким и зависело от композиционного суждения Кейджа» [34, S. 151; 12, S. 203–209]. То, как Кейдж использует случай в своей работе, доказывает его «значительный творческий потенциал» [34, S. 137].

Критика Арнхеймом использования случайности как творческого принципа в искусстве содержит определённую правоту, заключающуюся в том, что это требует «тщательного контроля в течение всего процесса творчества», чтобы следовать «очень конкретным образом» тому, чего художник «пытается достичь» [9, S. 143]. Если Арнхейм упускает такой образ в «случайном искусстве» и контроль его воплощения в творческом процессе, это, по-видимому, связано не столько с искусством, которое он критикует, сколько с выражением слепоты к этой возможности (что удивительно, учитывая его другую приверженность новому искусству) быть.

Как показывает более пристальный взгляд, работы художников, критикуемые Арнхеймом, ни в коем случае не показывают «полного отсутствия каких-либо определяемых отношений» [9, S. 144]; скорее, эти художники также преуспевают в достижении «полностью контролируемой цели посредством... процесса, который не контролируется сам по себе, но является

спонтанным», хотя этот процесс не обязательно влияет на впечатление «свежести, элегантности и естественности» [9, S. 139f], но основан на множестве творческих замыслов.

Таким образом, художественное управление случаем включает не только признание возможностей, которые возникают из того факта, что он используется в качестве метода, но также и принятие проблемы использования этих возможностей эстетически приемлемым способом для достижения соответствующих художественных замыслов. Для многих художественных целей – от стремления к естественности изображения до «имитации» природы посредством художественного творчества – использование случая кажется абсолютно необходимым, что влечёт за собой ответственность художника в принятии этой необходимости. Так что творческое обращение со случайностями требует искусства.

Вот почему фраза «искусство происходит от способностей» не опровергается случайностью; всё, что имеет значение, это то, что оно основано на способностях, и, как показывает предположение, случайность всегда была вовлечена в творческий процесс, и в этом смысле роль случайности в художественном творчестве обычно не отрицается; скорее, некоторых людей просто раздражает, когда случайность используется в искусстве новыми, неизвестными способами. Что касается Питера Гендоллы, ему лишь достаточно сказать: «Искусство хочет случайности, она ему нужна систематически» [19, S. 7]. И одно из преимуществ творческого подхода к случайности состоит в том, что такое искусство само по себе говорит нам, каково его будущее: «В любом случае, перед вами ветерок»²⁹.

Список литературы

1. *Adorno Theodor W.* Gesammelte Schriften. Bd. 16: Vers une musique informelle. Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 1978 [1961].
2. *Adorno Theodor W.* Gesammelte Schriften. Bd. 7: Ästhetische Theorie. Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 1970. 329 S.
3. *Adorno Theodor W.* Nachgelassene Schriften. Bd. IV 3: Ästhetik. Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 2009 [1958].
4. *Aristoteles.* Die Nikomachische Ethik / Hrsg. und übers. von Olof Gigon. München, 1981. 411 S.
5. *Aristoteles.* Metaphysik. Bd. II / Hrsg. von Horst Seidl. Hamburg: Meiner, 1980. 429 S.
6. *Aristoteles.* Physikvorlesung. Berlin: Akademie-Verlag, 1967. 701 S.
7. *Aristoteles.* Poetik / Hrsg. und übers. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1982. 182 S.
8. *Aristoteles.* Werke. Bd. 11: Physikvorlesung / Hrsg. von Ernst Grumach. Übers. von Hans Wagner. Berlin: Akademie Verlag, 1967. 701 S.
9. *Arnheim Rudolf.* Der Zufall und die Notwendigkeit der Kunst // Zur Psychologie der Kunst / Übers. von Hans Hermann. Frankfurt a/M.: Ullstein, 1980 [1957]. S. 124–145.

²⁹ URL: <http://www.ve117.zimt.uni-siegen.de/delphi/delphi> (the original source 15.03.2010).

10. *Arnheim Rudolf*. Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges / Übers. von Hans Hermann. Berlin, New York: de Gruyter, 2000 [1974]. 538 S.
11. *Behrens Erhard*. Zufälle gibt es überall. Eine Einführung in die Wahrscheinlichkeitsberechnung. Mannheim et al.: Brockhaus, 1994.
12. *Bernstein David W*. Cage and High Modernism // The Cambridge Companion to Cage / Hrsg. von David Nicholls. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. S. 186–213.
13. Bill Viola / Hrsg. von Alexander Pühringer. Klagenfurt: Ritter, 1994. 261 S.
14. *Bolzano Bernard*. Über die Einteilung der schönen Künste. Eine ästhetische Abhandlung // Untersuchungen zur Grundlegung der Ästhetik / Hrsg. von Dietfried Gerhardus. Frankfurt a/M.: Athenäum, 1972 [1849]. S. 119–173.
15. *Boulez Pierre und Cage John*. Der Briefwechsel / Hrsg. von Jean-Jacques Nattiez. Übers. von Bettina Schäfer und Katharina Mathewes. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1997.
16. *Boulez Pierre*. Alea // *Boulez Pierre*. Werkstatt. Texte / Übers. von Josef Häusler. Frankfurt a/M., Berlin: Propyläen, 1972. S. 100–113.
17. *Boulez Pierre*. Ton, Wort, Synthese // *Boulez Pierre*. Werkstatt. Texte / Übers. von Josef Häusler. Frankfurt a/M., Berlin: Propyläen, 1972. S. 114–120.
18. *Eigen Manfred*. Self-Organisation of Matter and the Evolution of Biological Macromolecules // Die Naturwissenschaften. 1971. No. 58. S. 465–523.
19. *Gendolla Peter und Kamphusmann Thomas*. Einleitung // Die Künste des Zufalls / Hrsg. von Peter Gendolla und Thomas Kamphusmann. Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 1999. S. 7–14.
20. *Gendolla Peter*. Erdbeben und Feuer: Der Zufall in Novellen von Goethe, Kleist, Frank und Camus // Die Künste des Zufalls / Hrsg. von Peter Gendolla und Thomas Kamphusmann. Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 1999. S. 196–217.
21. *Gruppen Claus*. Die Natur des Zufalls // Die Künste des Zufalls / Hrsg. von Peter Gendolla und Thomas Kamphusmann. Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 1999. S. 115–133.
22. *Hörz Herbert*. Zufall – Eine philosophische Untersuchung. Berlin: Akademie Verlag, 1980. 247 S.
23. *Kant Immanuel*. Kritik der Urteilskraft // *Kant Immanuel*. Werke. Bd. 5: Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie / Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Wiesbaden: Insel, 1957 [1790]. S. 233–620.
24. *Kostelanetz Richard*. John Cage im Gespräch zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit. Köln: DuMont, 1989. 238 S.
25. *Leibniz Gottfried Wilhelm*. Die Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade // *Leibniz G.W*. Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie. Bd. II / Hrsg. von Ernst Cassirer. Übers. von Artur Buchenau. Leipzig: Meiner, 1924 [1714]. S. 423–434.
26. *Lorenz Konrad*. Die Rückseite des Spiegels. Versuch einer Naturgeschichte menschlichen Erkennens. München, 1980 [1973]. 338 S.
27. *Mittelstraß Jürgen*. Zufall und Notwendigkeit // Der Zufall als Notwendigkeit / Hrsg. von Hubert Christian Ehalt. Wien: Picus, 2007. S. 43–50.
28. *Monod Jacques*. Zufall und Notwendigkeit. Philosophische Fragen der modernen Biologie / Übers. von Friedrich Griese. München: Piper, 1971 [1970]. 237 S.
29. *Neumaier Otto*. Ästhetische Gegenstände. Sankt Augustin: Academia, 1999. 404 S.
30. *Neumaier Otto*. Die Kunst des bloßen Gedankens // Bernard Bolzanos geistiges Erbe für das Jahrhundert / Hrsg. von Edgar Morscher. Sankt Augustin: Academia, 1999. S. 411–438.
31. *Neumaier Otto*. Ist Schuberts “Unvollendete” ein Werk? // Der Werkbegriff in den Künsten. Interdisziplinäre Perspektiven / Hrsg. von Herwig Gottwald und Andrew Williams. Heidelberg: Winter, 2009. S. 137–152.

32. *Neumaier Otto*. Künstlerisches Schaffen als kognitiver Prozes // Wissensprozesse in der Netzwerkgesellschaft / Hrsg. von Peter Gendolla und Jörgen Schäfer. Bielefeld: Transcript, 2005. S. 257–277.
33. *Popper Karl R.* Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1984 [1972]. 480 S.
34. *Pritchett James W.* The Development of Chance Techniques in the Music of John Cage, 1950–1956: Diss. New York University, 1988. 325 S.
35. *Rao C. Radhakrishna*. Was ist Zufall? Statistik und Wahrheit. München: Prentice Hall, 1995. 230 S.
36. *Reck Hans Ulrich*. Aleatorik in der bildenden Kunst // Die Künste des Zufalls / Hrsg. von Peter Gendolla und Thomas Kamphusmann. Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 1999. S. 158–195.
37. *Richter Hans*. DADA – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des XX Jahrhunderts. Köln: DuMont, 1973 [1964]. 259 S.
38. *Ruelle David*. Zufall und Chaos / Übers. von Wolf Beiglböck. Berlin: Springer, 1992 [1991]. 254 S.
39. *Schlick G Moritz*. Gesetz und Wahrscheinlichkeit // *Schlick G Moritz*. Gesammelte Aufsätze. Wien, 1938 [1936]. S. 323–337.
40. *Schönberg Arnold*. Probleme des Kunstunterrichts // Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik / Hrsg. von Ivan Vojtěch. Frankfurt a/M.: S. Fischer, 1976 [1910]. S. 165–168.
41. *Stegmüller Wolfgang*. Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie. Bd. III. Stuttgart: Kröner, 1987. S. 203–209.
42. *Strindberg August*. New Directions in Art! Or the Role of Chance in Artistic Creation // *Strindberg August*. Painter and Photographer / Hrsg. von Per Hedström. Übers. von Nancy Adler, Roger Tanner und Laurie Thompson. New Haven, London: Yale University Press, 2001 [1894]. S. 177–182.
43. Turner – Hugo – Moreau. Entdeckung der Abstraktion / Hrsg. von Raphael Rosenberg und Max Hollein. München: Hirmer, 2007. 359 S.
44. *Ullrich Wolfgang*. Was war Kunst? Biografien eines Begriffs. Frankfurt a/M.: S. Fischer, 2005. 281 S.
45. *Watts Harriett*. Zufall // Metzler Lexikon Avantgarde / Hrsg. von Hubert van den Berg und Walter Fähnders. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2009. S. 366–367.
46. *Wittgenstein Ludwig*. Schriften. Bd. 1: Philosophische Untersuchungen. Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 1960 [1953]. 232 S.
47. Yves Klein / Hrsg. von Oliver Berggruen, Max Hollein und Ingrid Pfeiffer. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004.
48. Zukunft. Erfahrung, Erwartung, Entwurf / Hrsg. von Erhard Busek. Wien: Ibero, 2001. 332 S.

MAN IN THE WORLD OF ART

Otto NEUMAIER

Associate Professor of Philosophy,
University of Salzburg (Austria).
Franziskanergasse 1, Salzburg, Österreich;
e-mail: otto.neumaier@plus.ac.at

THE TAMING OF THE SHREW. ABOUT RANDOMNESS IN ART

The article explores the topic of randomness in art. The term “randomness” is very widely used in colloquial speech and ranges from a chance encounter to the random result of a paint splatter or the random result of a dice roll. In many areas of science, the term randomness is used in a narrower sense for random experiments with computable or statistically estimated probabilities of possible outcomes.

At the same time, for many artistic purposes – from the pursuit of naturalness to the “imitation” of nature through artistic creation – the use of chance seems absolutely necessary, which entails the artist’s responsibility in accepting this necessity, for the very creative handling of chance requires art. It makes sense, therefore, to distinguish between two concepts of chance: faulty chance, in which probabilities are incalculable, and aleatoric, or probabilistic chance, in which an individual event cannot be calculated or predicted, but in which probabilities can be calculated or determined. Such an understanding and such a dilemma actually points to the range of topics addressed in this essay. To substantiate his views on the nature and specificity of manifestations of randomness in art, the author relies on Aristotle’s conception of art, the works of contemporary researchers – T. Adorno, R. Arnheim, T. Bolzano, H.W. Rek, P. Handolla, composers Pierre Boulez and John Cage.

Keywords: art, aesthetics, communicative techniques, art theory, randomness in art, deterministic chaos, probability of randomness, “free play” of imagination, artistic will, creative principle

References

1. Adorno, Theodor W. *Gesammelte Schriften*, Bd. 7: Ästhetische Theorie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970. 329 S.
2. Adorno, Theodor W. *Gesammelte Schriften*, Bd. 7: Ästhetische Theorie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970. 329 S.
3. Adorno, Theodor W. *Nachgelassene Schriften*, Bd. IV 3: Ästhetik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2009 [1958].

4. Aristoteles. *Die Nikomachische Ethik*, Hrsg. und übers. von Olof Gigon. München, 1981. 411 S.
5. Aristoteles. *Metaphysik*, Bd. II, Hrsg. von Horst Seidl. Hamburg: Meiner, 1980. 429 S.
6. Aristoteles. *Physikvorlesung*. Berlin: Akademie-Verlag, 1967. 701 S.
7. Aristoteles. *Poetik*, Hrsg. und übers. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1982. 182 S.
8. Aristoteles. *Werke*, Bd. 11: Physikvorlesung, Hrsg. von Ernst Grumach, Übers. von Hans Wagner. Berlin: Akademie Verlag, 1967. 701 S.
9. Amheim, Rudolf. "Der Zufall und die Notwendigkeit der Kunst", *Zur Psychologie der Kunst*, Übers. von Hans Hermann. Frankfurt a. M.: Ullstein, 1980 [1957], S. 124–145.
10. Amheim, Rudolf. *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Übers. von Hans Hermann. Berlin, New York: de Gruyter, 2000 [1974]. 538 S.
11. Behrens Erhard. *Zufälle gibt es überall. Eine Einführung in die Wahrscheinlichkeitsrechnung*. Mannheim et al.: Brockhaus, 1994.
12. Bernstein, David W. "Cage and High Modernism", *The Cambridge Companion to Cage*, Hrsg. von David Nicholls. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, S. 186–213.
13. *Bill Viola*, Hrsg. von Alexander Pühringer. Klagenfurt: Ritter, 1994. 261 S.
14. Bolzano, Bernard. "Über die Einteilung der schönen Künste. Eine ästhetische Abhandlung", *Untersuchungen zur Grundlegung der Ästhetik*, Hrsg. von Dietfried Gerhardus. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1972 [1849], S. 119–173.
15. Boulez, Pierre und Cage, John. *Der Briefwechsel*. Hrsg. von Jean-Jacques Nattiez, Übers. von Bettina Schäfer und Katharina Mathewes. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1997.
16. Boulez, Pierre. "Alea", in: Pierre Boulez, *Werkstatt. Texte*, Übers. von Josef Häusler. Frankfurt a. M., Berlin: Propyläen, 1972, S. 100–113.
17. Boulez, Pierre. "Ton, Wort, Synthese", in: Pierre Boulez, *Werkstatt. Texte*, Übers. von Josef Häusler. Frankfurt a. M., Berlin: Propyläen, 1972, S. 114–120.
18. Eigen, Manfred. "Self-Organisation of Matter and the Evolution of Biological Macromolecules", *Die Naturwissenschaften*, 1971, No. 58, S. 465–523.
19. Gendolla, Peter und Kamphusmann, Thomas. "Einleitung", *Die Künste des Zufalls*, Hrsg. von Peter Gendolla und Thomas Kamphusmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999. S. 7–14.
20. Gendolla, Peter. "Erdbeben und Feuer: Der Zufall in Novellen von Goethe, Kleist, Frank und Camus", *Die Künste des Zufalls*, Hrsg. von Peter Gendolla und Thomas Kamphusmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999, S. 196–217.
21. Grupen, Claus. "Die Natur des Zufalls", *Die Künste des Zufalls*, Hrsg. von Peter Gendolla und Thomas Kamphusmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999, S. 115–133.
22. Hörz, Herbert. *Zufall – Eine philosophische Untersuchung*. Berlin: Akademie Verlag, 1980. 247 S.
23. Kant, Immanuel. "Kritik der Urteilskraft", in: Immanuel Kant, *Werke*, Bd. 5: Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie, Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Wiesbaden: Insel, 1957 [1790], S. 233–620.
24. Kostelanetz, Richard. *John Cage im Gespräch zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*. Köln: DuMont. 1989. 238 S.
25. Leibniz, Gottfried Wilhelm. "Die Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade", in: G.W. Leibniz, *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie*, Bd. II, Hrsg. von Ernst Cassirer, Übers. von Artur Buchenau. Leipzig: Meiner, 1924 [1714], S. 423–434.
26. Lorenz, Konrad. *Die Rückseite des Spiegels. Versuch einer Naturgeschichte menschlichen Erkennens*. München, 1980 [1973]. 338 S.

27. Mittelstraß, Jürgen. "Zufall und Notwendigkeit", *Der Zufall als Notwendigkeit*, Hrsg. von Hubert Christian Ehalt. Wien: Picus, 2007, S. 43–50.
28. Monod, Jacques. *Zufall und Notwendigkeit. Philosophische Fragen der modernen Biologie*, Übers. von Friedrich Griese. München: Piper, 1971 [1970]. 237 S.
29. Neumaier, Otto. "Die Kunst des bloßen Gedankens", *Bernard Bolzanos geistiges Erbe für das Jahrhundert*, Hrsg. von Edgar Morscher. Sankt Augustin: Academia, 1999, S. 411–438.
30. Neumaier, Otto. "Ist Schuberts 'Unvollendete' ein Werk?", *Der Werkbegriff in den Künsten. Interdisziplinäre Perspektiven*, Hrsg. von Herwig Gottwald und Andrew Williams. Heidelberg: Winter, 2009, S. 137–152.
31. Neumaier, Otto. "Künstlerisches Schaffen als kognitiver Prozes", *Wissensprozesse in der Netzwerkgesellschaft*, Hrsg. von Peter Gendolla und Jörgen Schäfer. Bielefeld: Transcript, 2005, S. 257–277.
32. Neumaier, Otto. *Ästhetische Gegenstände*. Sankt Augustin: Academia, 1999. 404 S.
33. Popper, Karl R. *Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf*. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1984 [1972]. 480 S.
34. Pritchett, James W. *The Development of Chance Techniques in the Music of John Cage, 1950-1956*, Diss. New York University, 1988. 325 S.
35. Rao, C. Radhakrishna. *Was ist Zufall? Statistik und Wahrheit*. München: Prentice Hall, 1995. 230 S.
36. Reck, Hans Ulrich. "Aleatorik in der bildenden Kunst", *Die Künste des Zufalls*, Hrsg. von Peter Gendolla und Thomas Kamphusmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999, S. 158–195.
37. Richter, Hans. *DADA – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des XX Jahrhunderts*. Köln: DuMont, 1973 [1964]. 259 S.
38. Ruelle, David. *Zufall und Chaos*, Übers. von Wolf Beiglböck. Berlin: Springer, 1992 [1991]. 254 S.
39. Schlick, G Moritz. "Gesetz und Wahrscheinlichkeit", in: G. Moritz Schlick, *Gesammelte Aufsätze*. Wien, 1938 [1936], S. 323–337.
40. Schönberg, Arnold. "Probleme des Kunstunterrichts", *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, Hrsg. von Ivan Vojtěch. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1976 [1910], S. 165–168.
41. Stegmüller, Wolfgang. *Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie*, Bd. III. Stuttgart: Kröner, 1987, S. 203–209.
42. Strindberg, August. "New Directions in Art! Or the Role of Chance in Artistic Creation", in: August Strindberg, *Painter and Photographer*, Hrsg. von Per Hedström, Übers. von Nancy Adler, Roger Tanner und Laurie Thompson. New Haven, London: Yale University Press, 2001 [1894], S. 177–182.
43. Turner – Hugo – Moreau. *Entdeckung der Abstraktion*, Hrsg. von Raphael Rosenberg und Max Hollein. München: Hirmer, 2007. 359 S.
44. Ullrich, Wolfgang. *Was war Kunst? Biografien eines Begriffs*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2005. 281 S.
45. Watts, Harriett. "Zufall", *Metzler Lexikon Avantgarde*, Hrsg. von Hubert van den Berg und Walter Fähnders. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2009, S. 366–367.
46. Wittgenstein, Ludwig. *Schriften*, Bd. 1: Philosophische Untersuchungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1960 [1953]. 232 S.
47. *Yves Klein*, Hrsg. von Oliver Berggruen, Max Hollein und Ingrid Pfeiffer. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004.
48. *Zukunft. Erfahrung, Erwartung, Entwurf*, Hrsg. von Erhard Busek. Wien: Ibera, 2001. 332 S.