

RU

Границы этической экспертизы в современном художественном мире: взгляд Ж. Клэра

Кобринец М. А., Глебова С. В.

Аннотация. Работа посвящена проблемам этической экспертизы произведений искусства. Целью исследования является определение возможности ретроспективной этической переоценки художественного заявления. Основой данного исследования стала работа Жана Клэра “La responsabilité de l’artiste” («Ответственность художника»). Работы историка искусства крайне скудно были представлены в русскоязычном научном пространстве. Репрезентация его мыслей, сопоставление взглядов с актуальным дискурсом составляют научную новизну исследования. Результаты исследования показали исключительную важность факторов политического, культурного и общефилософского контекста формирования художественного образа для проведения этической экспертизы.

EN

Boundaries of Ethical Examination in Modern Art World: J. Clair’s View

Kobrinets M. A., Glebova S. V.

Abstract. The paper addresses issues of ethical examination of works of art. The purpose of the study is to determine possibility of retrospective ethical reassessment of an artistic statement. The study is based on Jean Clair’s work “La responsabilité de l’artiste” [“The Responsibility of the Artist”]. The art historian’s writings have been extremely scantily featured in the Russian-language scientific space. Representation of his thoughts, comparison of his views with current discourse constitute scientific novelty of the study. The results of the study have shown that factors of political, cultural and broad philosophical context of an artistic image formation are of paramount importance for conducting an ethical examination.

Введение

Актуальность темы исследования определяется все возрастающей популярностью института этической экспертизы. В условиях формирования «новой этики» и «культуры отмены» особенно актуализировались проблемы ретроспективного анализа произведений искусства на предмет нарушения актуальных сегодня этических норм. Поэтому обращение к материалу книги “La responsabilité de l’artiste” («Ответственность художника») неслучайно, материал позволяет оценить уже имевшую место в истории попытку ретроспективной переоценки ответственности художника.

Для осуществления цели исследования были поставлены следующие задачи: определение предмета ответственности художника и ее специфики в рамках современного искусства; реконструкция и анализ позиции Жана Клэра относительно границ искусства и морали, роли художника и ретроспективной этической оценки; определение возможных путей развития этической экспертизы в области искусства.

Для выявления основных проблемных мест этической экспертизы в области искусства были использованы герменевтический метод, культурно-философский анализ и историко-культурный и диахронический подходы, что составляет методологическую базу исследования.

Теоретической базой исследования является работа Жана Клэра “La responsabilité de l’artiste” («Ответственность художника») [8], а также результаты дискуссии о месте этики в проблемном поле искусства, оформленные в материалы круглого стола «Этика и современное искусство» [4].

Практическая значимость исследования состоит в возможности применять полученные результаты в качестве рекомендаций к проведению этической экспертизы в условиях оценки произведения искусства, что позволит говорить о более предметном и системном подходе к оценке художественных заявлений.

Проблемный характер ответственности художника

В современном мире искусство нередко отвергает саму возможность проведения экспертизы и стремится размыть дисциплинарные и институциональные тематические и жанровые рамки, а также жонглирует

искусствоведческими, этическими и политическими повестками. В связи с этим все острее встает вопрос о самой природе искусства и его границах, о критериях различения искусства и не-искусства. Постоянные процессы переопределения самого себя внутри искусства не могут не повлечь за собой и некоторое смятение в области этической экспертизы относительно моральных ограничений художественной деятельности и ответственности творца. Выделив данный круг вопросов в качестве краеугольных для эксперта, мы вряд ли можем констатировать некую определенность в теоретических и практических основаниях такой экспертизы сегодня, ведь специалисты нередко разделяют совершенно разные воззрения на этические критерии и выносят противоположные друг другу вердикты.

Однако нельзя не признать особое положение художника наших дней в качестве нетривиального морального агента, что подтверждает сама бурная деятельность этических комиссий сегодня, а также многочисленные примеры общественных дискуссий о допустимости или же, наоборот, аморальности того или иного произведения искусства, акта, жеста, выставки и т.д.

Некоторая привилегированность в положении художника, позволяющая ему выходить за рамки общественной морали, в основном поддерживается силами его коллег, критиков, людей, входящих в творческие круги. Утверждение автономии художественной сферы (нередко подразумевающее «вне-этичность», «вне-социальность», иногда даже «вне-законность») предполагает ее же и для самого субъекта, проблематизируя степень этой автономии по отношению к другим (сферам жизни и моральным агентам). Специалисты-искусствоведы часто связывают конфликты, в результате которых становится очевидной необходимость проведения этической экспертизы или судебного заседания, с тем, что прежде всего сама публика не подготовлена к непосредственным художественным практикам, которые подразумеваются как метафоры [7, р. 24]. Особенно остро этот вопрос встает, когда перформанс или интервенционистская инсталляция выходят за пределы пространства галереи, которая задает атмосферу художественной условности действия. В пространстве, воспринимаемом как пространство повседневного взаимодействия, ожидание от публики подчеркнуто-нейтрального зрительского поведения и/или глубокого осмысления художественных образов является бесосновательным.

Вопрос о границах морали в работе Жана Клэра

Сложившаяся ситуация побуждает теоретиков искусства к ретроспективному анализу проблемы ответственности художника, в рамках которого исследователи вынуждены обращаться к философским теориям, искусствоведческому и историческому материалу. В связи с этим представляется обоснованным обращение к работе Жана Клэра «Ответственность художника». Историк современного искусства, писатель и эссеист, член Французской академии, он в течение 26 лет занимал пост директора музея Пикассо, а в 1995 году был куратором юбилейной Венецианской биеннале. В 1997 году на фоне нескончаемых дискуссий о кризисе современного искусства в свет выходит его работа «Ответственность художника» и ожидаемо встречает неоднозначную реакцию. Исследователь визуальной культуры Андре Гюнтер, сравнивая работу Клэра с вышедшими в том же году публикациями Ива Мишо («Кризис современного искусства») и Филиппа Дагена («Ненависть к искусству»), отмечает ее отнюдь не выигрышное положение. В предисловии к своей книге Жан Клэр рассуждает о том, что искусству приписывается некоторая «собственная власть» и формулирует для читателя основные вопросы: «Откуда современное искусство могло получить эту безнаказанность, которая ставит его вне людских суждений, которая избавляет его от задачи быть полезным и от обязанности, [приписываемой] любой другой духовной деятельности, держать ответ перед обществом? Могли бы мы представить, что художник – человек, который не отвечает ни за что? Ни перед кем?» [8]. Гюнтер же упрекает его прежде всего в отсутствии ответа на эти вопросы и добавляет, что текст предстает перед нами «в форме поспешного коллажа без какого-либо реального метода», а «большая часть работы посвящена псевдо-разоблачению сговора между авангардом и тоталитаризмом – вопросу, который Эрик Мишо давно разрешил с гораздо большей проныцательностью» (далее следует указание на работу «Искусства, пропаганда, реклама» 1979 года) [9, р. 177]. Некоторые суждения Клэра кажутся Гюнтеру поверхностными, как, например, утверждение связи между экспрессионизмом и нацизмом через «новые методы воспроизведения и коммуникации» на основе примера Карла Крауса, слушающего речь Гитлера через радиоприемник [Ibidem]. В некоторых пунктах мы вынуждены согласиться с вышеизложенными замечаниями. Действительно, данная работа, по форме тяготеющая к эссе, производит впечатление некоторой фрагментарности, мозаичности и сбивчивости изложения, что препятствует раскрытию подлинного смысла авторских рассуждений и пониманию его собственной позиции по тем или иным вопросам. Поэтому и обвинения в отсутствии какого-либо ответа со стороны Клэра тоже представляются нам небезосновательными.

Однако справедливо будет предположить, что четкая структура и прозрачность повествования (в связи с весьма специфическим стилем текста этот термин кажется уместным) не отвечали бы интенциям самого автора, который, судя по всему, все-таки не стремится выстроить стройную систему, в рамках которой возможно со всей очевидностью продемонстрировать генеалогию тех или иных идей. Данный историко-культурный очерк скорее ставит множество вопросов, о которых, искренне увлекшись, автор рассуждает, бросая многие из них «по ходу дела», оставляя их без ответов и иногда даже минимальных пояснений об их значимости для проблематики ответственности художника. Таким образом, главная наша задача заключается в анализе некоторых поставленных им вопросов о роли художника, его ответственности и нравственности искусства и их рассмотрении с точки зрения продуктивности для современного состояния проблемы. Второстепенной является задача реконструкции аргументации Клэром собственной позиции.

Предметом его особого интереса являются модернизм и авангардные течения, в особенности экспрессионизм как искусство момента, чувственности, выражения ощущения сиюминутного. Мы сосредоточимся не на пространных рассуждениях Клэра о данном направлении, а на том, какие критические подходы к экспрессионизму он рассматривает и как с помощью их анализа косвенно отсылает нас к вопросу об «этичности» искусства. Клэр среди таких критических дискуссий особенно выделяет две: 1) спор Э. Блоха и Д. Лукача; 2) критика искусства К. Поппера. Эти пункты можно назвать ключевыми: по большей мере свое рассуждение о границах и задачах искусства автор выстраивает именно вокруг них.

На примере спора об экспрессионистском художественном течении между Эрнстом Блохом и Дьёрдом Лукачом Клэр будто бы пытается продемонстрировать параллельность различных траекторий в формулировании основных характеристик и задач «правильного», «допустимого искусства». Этот спор, как отмечает отечественный исследователь И. А. Болдырев, стал скорее продолжением общих разногласий Блоха и Лукача, конфликта не столько их эстетических, но онтологических представлений [1, с. 194]. В работе же С. Е. Вершинина мы находим следующее пояснение: «...вопрос об отношении к экспрессионизму вылился в проблему онтологии социальной реальности» [2] – для Лукача она непрерывна и замкнута, для Блоха же, наоборот, важны субъективный фактор и возможность выражения. Для нас же данная дискуссия интересна в качестве исторического примера того, какими путями может решаться вопрос о призвании искусства, и любопытны комментарии самого Клэра. Оставляя в стороне вопросы эстетики, отметим, что автор сосредотачивается на демаркационной линии во взглядах на роль экспрессионизма, а именно на отношении к его связи с политикой национал-социализма. Представление о последнем как о радикальном Зле позволяет рассуждению оставаться в рамках собственно этических вопросов. Во второй главе мы встречаем неслучайное указание на то, что «страстный защитник экспрессионизма» Эрнст Блох закрывает глаза на тот «интерес, который некоторые нацистские интеллектуальные или художественные круги испытывали по отношению к этой эстетике» [8, р. 48]. Излагая же позицию Лукача, Клэр цитирует его работу ««Величие и падение» экспрессионизма» и подчеркивает недовольство венгерского философа экспрессионистской абстракцией, которая есть симптом уклонения перед лицом объективной реальности и «идейное бегство от действительности» [3]. Таким образом, приговор Лукача этому искусству весьма однозначен. В рамках работы «Ответственность художника» это обсуждение оказывается особенно важным для автора в связи с проблемой возможных взаимоотношений между Злом и искусством. Тоталитарный режим заимствует некоторые свои элементы из различных сфер, но его связь с экспрессионизмом для Клэра становится предметом особого рассмотрения ввиду своеобразного потенциала искусства как такового, силы его эмоционального воздействия. На конкретном культурном материале автору удастся поставить этические вопросы более общего характера, актуальные вне рамок определенного исторического периода.

Не проникая в глубину спора и развернутую аргументацию обеих сторон, взглянем на него скорее «извне»: изложение этой дискуссии позволяет нам задаться вопросом о возможных оптиках в анализе роли художника и статуса искусства вообще. С одной стороны, выражение субъективного переживания в художественном объекте важно само по себе и является фундаментальным для искусства, вторичным оказывается вопрос об определенных политических апроприациях художественного языка, за которые сам художник не может быть (или может?) ответственен. С другой стороны, невозможно отрицать, что художественные методы экспрессионизма оказались весьма плодотворными с точки зрения эффективности инструментов фашистской пропаганды. Похожую ответственность после создания атомной бомбы возлагают и на работника науки, которому вменяется необходимость навыков «пророка». Среди обязанностей ученого, и в особенности инженера (так как последний знает конечного заказчика проекта) современными нормами профессиональной этики прописывается ответственность за последующее применение изобретения, за общество, политику и даже ход истории. Проблема ответственности художника здесь усугубляется одновременным объединением в себе функций автора идеи (ученого) и ее исполнителя (инженера), более того, от художника требуются и навыки для предугадывания субъективной оценки зрителями произведения.

В работе постоянно встречаются пассажи о том, что сама иррациональная природа экспрессионизма способствовала его превращению во «внезапного союзника» тоталитарного политического режима; его склонность к тому, чтобы «скорее овладевать чувствами, нежели взывать к рассудку», была одной из характеристик, «которые наилучшим образом соотносятся с проектом нацизма» [8, р. 40]. При этом уже через несколько страниц мы видим указание на сложность в разделении между «палачами» и «жертвами». Как известно, экспрессионизм, действительно, в итоге был охарактеризован фашистской властью как идеологически неполноценный – многим художникам запрещали преподавать и работать. Подобное противоречивое рассуждение и раскрытие автором то логики морального иммунитета искусства, то некоторого сущностного родства экспрессионизма и национал-социализма предполагают в итоге формулировку некоторой третьей, альтернативной позиции, указание на которую мы также можем найти в тексте работы. Она выражена в достаточно краткой форме и по сути сводится к сравнению искусства с сейсмографом и заявлению автора о том, что «мы же не обвиняем барометр в появлении бури» [ibidem, р. 52]. Здесь мы улавливаем указание на «нейтральность» искусства, которое, как, например, и техника, само по себе не является ни плохим, ни хорошим: это различие обусловлено лишь характером установленных извне целей и различным способом «пользования». Таким образом, возможным представляется установить, что результаты «эстетизации политики», хитрых взаимопереплетений и взаимодействий мира искусства с политической, социальной вселенной не могут определять онтологический характер искусства, а также характеризовать его как истинно доброе или же злое, аморальное.

Мнение самого Клэра относительно упомянутого спора отличается от позиции историка философии. Его намерения заключаются в постановке открытых вопросов. В самом деле, насколько тесно связаны образность экспрессионизма и ценности национал-социализма? И насколько это в действительности важно для нас? Пример с экспрессионизмом не уникален, в процессе «освоения» искусства политикой будто бы присутствует некоторая универсальная внутренняя логика, на которую Клэр намекает, но не делает предметом отдельного рассмотрения. В логике этого замечания мы видим, что художник в таком случае выглядит бессильным, однако опровергнуть факты поддержки фашизма творческой интеллигенцией не представляется возможным: и, если произведение искусства после своего создания живет своей жизнью, у художника остается его собственная (где он принимает решение лишь как один из многих членов общества). Возражением на данный тезис может служить указание на специфику исторического контекста, ведь мы рассматриваем данную проблематику «из современности», основанной на так называемой «демократической» модели, призванной обеспечивать свободу выражения и мнений. Это положение может быть рассмотрено как необходимое условие для политической и моральной ответственности художников.

Рассматривая критические замечания Карла Поппера, автор сосредотачивается на проблеме языка искусства. Клэр особенно подчеркивает, что австрийско-британский философ усматривает некоторую ограниченность в языке экспрессионизма, который выстраивается вокруг функции выражения – одной из двух низших функций языка, которые присутствуют еще у животных (вторая же представляет собой коммуникацию). Однако человеческий язык не ограничивается возгласами ужаса или сигналами для общения, и его отличительной чертой является способность проводить различие между правдой и заблуждением. Главный же упрек Поппера состоит в том, что «экспрессионистский язык... отвергает любую возможность истины» [Ibidem, p. 113]. Клэру важна эта критика, чтобы показать, что искусство уже давно перестало быть «местом знания», как это было, например, в эпоху Возрождения, и той привилегированной областью, где встречаются умственное познание и чувственное наслаждение [Ibidem, p. 124]. По его мнению, критика Поппера исходит из ностальгии по такому месту и из «рациональной» или «инструментальной» концепции искусства и, соответственно, является неуместной для искусства XX-XXI веков. Экспрессивная специфика современного искусства разворачивается вдали от вопросов истинного или ложного, неуместно вменять художнику моральный долг по поиску и раскрытию истины. Оказывается, и марксистская, и неопозитивистская критики, по заявлению Клэра, в действительности «оставляют в тени» важные моральные и этические проблемы. Таким образом, направленность искусства на социальную или политическую действительность, беспристрастность художника в ее изображении или обличении для Клэра не являются подлинными добродетелями или целями художественного процесса, то есть не могут быть релевантным критерием для его этической оценки. Наибольшие затруднения вызывает интерпретация финальных размышлений автора об «общечеловеческом измерении» искусства и его языке, который, судя по всему, должен избегать всяческой объективации человеческого и сохранять *justesse de la parole* (букв. точность слова) вопреки саркастичности искусства сегодняшнего дня. «Высшая роль искусства всегда заключалась в том, чтобы называть существа и предметы, называть их по [их] имени» [Ibidem, p. 140]. Обращаясь на последних страницах своей работы к этике Левинаса, Клэр призывает искусство сохранить ситуацию «лицом-к-лицу» с Другим. В рамках своего исследования демонстрируя генезис устойчивой ассоциации экспрессионизма с ужасами тоталитарного режима, он пытается ее пересмотреть и разоблачить. «Осквернение» образного языка экспрессионизма не означает его морального падения, а ситуация «заражения», «облучения искусства нацизмом» является иллюзией. Основание, исходный пункт языка искусства Клэр усматривает в принципиальной невинности и невиновности (innocence): «...поэзия – как речь, рожденная из уст дитя [*l'in-fans*]... еще незапятнанная любой двусмысленностью» [Ibidem, p. 78].

Как мы уже отметили, объективная трудность состоит в том, чтобы определить, где в работе с нами говорит сам автор, а где он реконструирует или воспроизводит чужие позиции. Поэтому особое искушение для исследователя заключается в том, чтобы представить тот или иной его тезис в качестве однозначной авторской позиции. Не удержалась от этого и Алин Кайэ в своей статье, посвященной эстетической ответственности. В ней она обращается к следующему отрывку из «Ответственности художника»: «Дега и Сезанн проявили социальные идеи, которые сегодня кажутся нам неприемлемыми по нашим критериям. Жак-Луи Давид принял участие в Терроре, и это, кажется, омрачает его гений. Художественные “революционеры” будущего часто были в свое время полными “реакционерами”» [Ibidem, p. 67]. Исследовательница резюмирует, что «плохо поставленный вопрос» получает у Жана Клэра в итоге запутанный и даже вредный ответ: «...ответственность писателя измеряется не его гражданскими позициями, какими бы они ни были, а характером эстетических отношений, которые он выстраивает в своей работе с читателями» [7]. В самом деле, в рассматриваемой нами работе мы замечаем тенденцию к защите автономии искусства и примату его внутренних целей над внеэстетическими. Клэр посвящает существенную часть текста рассуждению о судьбе различных авангардных течений, об их национальных, идейных и образных различиях. Он столь увлечен этим повествованием, что читатель на определенный момент может усомниться в необходимости, например, столь подробного рассмотрения особенностей американского послевоенного искусства и сравнительного анализа с европейскими школами. В результате, в купе с отсутствием обличительных речей в адрес художников-коллаборационистов, мы могли бы приписать автору именно такую позицию, что озвучена Кайэ. Однако, как мы попытались показать, в рассуждениях Клэра не все так однозначно.

Возможные векторы развития этической экспертизы предметов искусства

Стремление Клэра анализировать противоположные позиции и уклоняться от финального вердикта соотносится с современной критикой моральной экспертизы (разворачивающейся в рамках дискуссии о механизмах и задачах этической), которая опасна, по заявлению А. А. Сычева, именно потому, что не может не опираться на противоположность доктрин: «Моральная экспертиза, признающая какой-либо один из способов решения проблем в качестве правильного, несовместима с ценностным многообразием в обществе» [5, с. 16]. Монополия той или иной теории на вынесение суждения о действиях художника и предметах искусства предполагает «самоопределение морального эксперта в координатах существующих этических позиций» [Там же], но тем самым оказывается однобокой, бесполезной и в каком-то смысле даже опасной. Несмотря на кажущуюся очевидность замечания А. А. Сычева в условиях поликультурного общества, в нем сформулирована проблема, которая не перестает быть актуальной, особенно в рамках вопроса, поднимаемого, в частности, Клэром, о системе координат при оценке художественного произведения.

Если этическая экспертиза проводится в рамках актуальных этических подходов, то становится особенно важным вопрос о необходимости определения того самого Другого, зрителя, причем имеющего принципиально открытый характер, так как имеется в виду, прежде всего, публика. То есть требуется предэтическая экспертиза по определению участников поступка, культурного контекста события и мотивов обеих сторон. В условиях культуры «анти-элитарности», культуры массового общества именно широкая публика является вторым субъектом отношений художник-зритель. В случае если эта принципиальная открытость игнорируется, получается, что в рамках толерантного общества формируется презумпция виновности: при наличии обиженного автоматически находится обидчик, при этом игнорируется позиция второй, одобряющей «обидчика» (третьей, индифферентной; четвертой, сочувствующей и т.д.) стороны. Наличие симпатизирующей группы не решает проблему ответственности художника, однако посещаемость публикой выставки или спектакля, чтение книги, количество времени, проведенное с произведением, с необходимостью должны быть представлены на суд этической экспертизы.

Если же этическая экспертиза проводится пост-фактум, то упускается момент актуальности этики, изменения моральной системы. Как уже было отмечено, критики экспрессионизма крайне мало внимания уделяли собственно этическим вопросам: марксистская философия резко относилась к «идеологиям», отказывалась ей в востребованности в условиях коммунистического общества; неопозитивизм за истинное признавал только концепцию, поддающуюся фальсификации, в то время как категории добра и зла к таковым не относились. То есть можно переформулировать юридический вопрос следующим образом: «Может ли искусство быть осуждено дважды?», что происходит сегодня с фильмами и книгами прошлых веков, изображающими рабство, сексизм, гомофобию и пр. в позитивном свете. Если в рамках этики своей эпохи художественный образ был допустим, возможно ли его последующее осуждение как неэтичного, применение в связи с этим социальных санкций? Возможно, продолжая размышления Клэра, такое искусство не заслуживает забвения, так как не является моральным актором в актуальном нам контексте.

Заключение

Таким образом, можно сформулировать следующие выводы. Чем больше растет популярность этической экспертизы, чем более широкие круги затрагивают решения комиссий, тем более очевидными становятся противоречия самого принципа коллективной, формально оформленной этической оценки. В случае, если мораль занимает доктринальную позицию, выполняет репрессивную функцию, – она действительно становится идеологией, начинает активно формировать общественное мнение, которое готово поддерживать санкции против Другого. При этом принципиальная невозможность оформить нормы общественной морали затрудняет процесс формализации этической экспертизы, а наиболее приемлемым вариантом применения кажется формулирование рекомендаций к демонстрации или просмотру произведения искусства. В связи с этим задача эксперта предполагает гораздо более глубокий и многомерный анализ. В сложившихся условиях работа Жана Клэра способна заострить внимание как профессионалов, так и широкой публики на крайней неоднозначности и сложности связей между моралью и искусством, а значит, и на своеобразии этической экспертизы собственно в художественной сфере, опасности вердикта как такового.

Перспективы дальнейшего исследования определяются запросами профессионального сообщества к этической экспертизе: определением требований к эксперту, проводящему этическую экспертизу; четким определением структуры этической экспертизы и методов анализа произведения искусства.

Источники | References

1. Болдырев И. А. «Метафизика трагедии» Лукача: рецепция и контексты [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metafizika-tragedii-lukacha-retsepsiya-i-konteksty> (дата обращения: 23.02.2021).
2. Вершинин С. Е. Жизнь - это надежда: введение в философию Эрнста Блоха [Электронный ресурс]. Екатеринбург: Изд-во Гуманит. ун-та, 2001. URL: <http://www.werschinin.ru/?ml=99> (дата обращения: 23.02.2021).

3. Лукач Г. «Величие и падение» экспрессионизма [Электронный ресурс] // Литературный критик. 1933. № 2. URL: <https://web.archive.org/web/20070211155731/http://mesotes.narod.ru/lukacs/expressionism.htm> (дата обращения: 23.02.2021).
4. Петровская Е. В., Аронсон О. В., Туркина О. В., Колдобская М., Лидерман Ю. Г., Скидан А., Булатов Д. Круглый стол «Этика и современное искусство» // Международный журнал исследований культуры. 2011. № 2 (3). С. 6-27.
5. Сычев А. А. Экспертиза: моральная или этическая? // Ведомости прикладной этики. 2012. № 41. С. 14-30.
6. Шацлло К. Ф. Консерватизм на рубеже XIX-XX вв. // Русский консерватизм XIX столетия. Идеология и практика / под ред. В. Я. Гросула. М., 2000. С. 56-64.
7. Caillet A. Pour une responsabilité esthétique [Электронный ресурс] // Marges. En ligne. 2009. № 9. URL: <http://journals.openedition.org/marges/535> (дата обращения: 23.02.2021).
8. Clair J. La responsabilité de l'artiste. P.: Gallimard, 1997. 140 p.
9. Gunther A. Clair Jean, La responsabilité de l'artiste; Dagen Philippe, La haine de l'art; Michaud Yves, La crise de l'art contemporain // Vingtième Siècle: revue d'histoire. 1998. № 58. P. 177-178.

Информация об авторах | Author information

RU**Кобринец Мария Александровна¹**
Глебова Софья Валерьевна²¹ Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова² Санкт-Петербургский государственный университет**EN****Kobrinets Maria Aleksandrovna¹**
Glebova Sofia Valeryevna²¹ Lomonosov Moscow State University² St. Petersburg State University¹ maria.kobrinets@gmail.com, ² sophi_ign@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 11.05.2021; опубликовано (published): 30.06.2021.

Ключевые слова (keywords): прикладная этика; этическая экспертиза; экспрессионизм; Жан Клэр; applied ethics; ethical examination; expressionism; Jean Clair.