

УДК: 7.01

ББК: 87.8

А43

DOI: 10.18688/aa200-4-54

А. Е. Радеев

Споры вокруг теории искусства: случай кластерного подхода¹

Многообразие теорий искусства, которое можно наблюдать в современном арт-мире, не может не вызывать двойного чувства. С одной стороны, развитие этих теорий, их столкновение друг с другом, их борьба за главенствующие позиции вызывают радостное сочувствие и желание включиться в это соперничество. С другой стороны, это же многообразие рождает горестное подозрение, что мы переживаем кризис теорий, что это многообразие не обладает позитивным и продуктивным качеством, что развитие искусства сейчас, как это часто бывало и прежде, опережает развитие его теории. Как генералы всегда готовятся к войнам прошлого, так и теоретики зачастую лишь спустя значительное время осмыслиют особенности искусства. В 2008 г. американский философ и теоретик искусства Д.-М. Лопес в работе с характерным названием «Никому не нужна теория искусства» [10] в провокативной форме констатировал исчерпанность теорий искусства, если они занимаются общими вопросами, и отстаивал развитие теорий отдельных видов искусства, то есть предложил двигаться от *теории искусства* к *теориям искусств*. Аналогичные призывы уже возникали в арт-мире, и реагировать на них необходимо — не столько для отстаивания общей теории искусства, сколько для испытания аргументов на прочность.

В этой работе я хотел бы рассмотреть частный, но показательный случай из области теории искусства — так называемый кластерный подход, получивший распространение в начале XXI в. Этот подход примечателен не только тем, что вызвал серию дебатов на тему, что такое искусство, но и тем, что постановка проблемы и её решение в кластерном подходе многое проясняют относительно самих этих дебатов, по крайней мере в англо-американской эстетике и теории искусства. Я покажу, как именно работает кластерный подход, но в то же время приведу аргументы, против которых этот подход оказывается бессильным. Это позволит мне сделать более общий вывод, на чём же основана сама идея кластерности в подходе к искусству.

Как работает кластерный подход

О том, что такое кластерный подход, сказано много как в трудах самого автора этого подхода шотландского философа Б. Гота [6; 8], так и в работах, полемизирующих с Готом или

¹ Статья подготовлена при финансовой поддержке гранта РФФИ № 18-011-00977 «Кластерная культура: исследовательские стратегии и философская аналитика».

развивающих его тезисы (см., напр.: [4; 9; 11]). Но чтобы показать как сильные, так и слабые его стороны, необходимо очертить круг проблем, с которыми работает эта теория.

У кластерного подхода имеются негативная и позитивная программы. Этот подход отрицает, что искусство возможно определить через какие-либо существенные, то есть необходимые и достаточные признаки. Классическая погоня за «сущностью искусства» этим подходом отвергается как бессмысленная и потерпевшая крах в истории мысли. В то же время подразумевается, что существуют различные кластеры атрибутов, позволяющих относить тот или иной объект к произведениям искусства. Задача аналитика в таком случае состоит не в утверждении, что какой-либо атрибут по той или иной причине существенен, чтобы нечто называть искусством, а в том, чтобы быть внимательным к различным кластерам, внутри которых (и только внутри них) что-либо рассматривается как искусство.

Такая постановка вопроса требует как минимум трёх уточнений. *Во-первых*: на каком основании утверждается, что не существует необходимых и достаточных условий для того, чтобы какой-либо объект относить к произведениям искусства? *Во-вторых*: почему именно ряд кластеров оказывается тем спасательным кругом, ухватившись за который теоретик всё же имеет возможность работать с идентификацией искусства, не останавливаясь лишь на негативной программе, а также каковы критерии, позволяющие составить кластер того или иного понятия искусства? *В-третьих*: что даёт кластерный подход к искусству его теории? Рассмотрим последовательно каждое из этих уточнений.

В основе отрицания необходимых и достаточных условий для того, чтобы какой-либо объект относить к произведениям искусства, лежит знаменитая витгенштейновская идея «семейных сходств», изложенная им в «Философских исследованиях». Согласно Витгенштейну, наивно думать, что существуют общие понятия, посредством которых обозначается что-либо существенное в объекте. Имеют место не общие понятия, а «сложная сеть подобий, накладывающихся друг на друга и переплетающихся друг с другом» [2, с. 111]. Это наложение и переплетение происходят не посредством каких-либо сущностей, которые они репрезентируют, но через различные языковые практики, только в пределах которых эта сеть подобий и функционирует.

Следует отметить, что сама концепция «семейных сходств» раскрыта у Витгенштейна не подробно, что даёт возможность разных её толкований. Не случайно в философии в целом и в эстетике в частности постоянно ведутся споры относительно того, какие именно смысловые оттенки этой витгенштейновской мысли были упущены (обзор основных споров вокруг «семейных сходств» в англо-американской философии искусства можно найти, например, в работе С. Седиви [12]). Но бесспорно то, что начало дискуссий относительно роли концепции «семейных сходств» для понимания искусства положил не столько Витгенштейн, сколько М. Вейц в ставшей классической работе «Роль теории в эстетике» [1]. Основной пафос Вейца, который подхватил Б. Гот в кластерном подходе, состоит в том, что границы понятия искусства не закрыты, что это понятие может изменяться в зависимости от условий применения. Из этого Вейц делает вывод, что, поскольку искусство — это открытое понятие, споры о том, что же такое искусство, должны смениться спорами о том, при каких условиях тот или иной объект называется искусством.

Однако проблема не только в Витгенштейне. Период, когда идея «семейных сходств» врывается в споры об искусстве, — это пятидесятые-шестидесятые годы XX в., то самое время, когда происходит переоткрытие авангарда и развитие поп-арта, и без ссылок на пресловутые коробки «Брилло» уже не может обходиться ни одна работа англо-американских теоретиков искусства. В свою очередь, кластерный подход принимает идею открытости понятия искусства в качестве аксиомы, но предлагает двигаться дальше — определять кластеры, позволяющие в каждом конкретном случае говорить об искусстве.

Почему же именно кластеры помогут продвинуться дальше в теории искусства? И какие именно кластеры возможно выделить?

Гот достаточно аккуратен в определении кластеров, в пределах которых какой-либо объект называется искусством. Он предлагает десять черт, составляющих эти кластеры, оставляя при этом открытым вопрос, возможно ли добавить новые и не следует ли отказаться от перечисленных.

Итак, те конкретные черты, из суммы которых и образуются различные кластеры, таковы:

- 1) обладать позитивными эстетическими качествами;
- 2) быть выразителем эмоций;
- 3) быть интеллектуальным вызовом;
- 4) быть сложным с точки зрения формы;
- 5) давать возможность пониматься по-разному;
- 6) представлять индивидуальную точку зрения;
- 7) быть опытом творческого воображения;
- 8) быть выполненным с высокой степенью мастерства;
- 9) принадлежать к какому-либо художественному направлению;
- 10) давать возможность обнаружить замысел создания произведения искусства [6, р. 28].

Каждая из этих черт не является сущностной характеристикой искусства, но их различные комбинации составляют кластер, который позволяет отнести какой-либо объект к искусству. Например, продолжает Гот, мы говорим о древнеегипетском искусстве, подразумевая, что оно обладает позитивными эстетическими качествами, что оно выражает эмоции или что оно сложное с точки зрения формы, но в то же время понимаем, что мы не говорим о нём как об искусстве в том смысле, что не находим в нём никакого интеллектуального вызова, не подразумеваем, что в древнеегипетском искусстве (по крайней мере в основной его части) представлена индивидуальная точка зрения и т.д. Другими словами, теоретик искусства каждый раз должен удерживать внимание на том, в каком смысле и исходя из какого кластера он разбирает конкретное произведение.

Разумеется, список из приведённых десяти черт условен, но именно это и позволяет теоретику искусства не останавливаться на каком-либо одном понимании и производить переосмысление кластеров.

Сам Гот развивал кластерный подход относительно кино [7]. Некоторые из современных теоретиков (например, С. Фокт) признают, что они используют кластерный подход в каких-то отдельных случаях. Интересно, что Д. Даттон в книге «Художественный инстинкт», вышедшей за год до его смерти, также принимает кластерный подход для оп-

ределения искусства, совмещая его с эволюционным подходом в эстетике. Даттон предлагает выделить не десять, а двенадцать критериев, по которым опознается искусство:

- 1) непосредственное удовольствие;
- 2) навыки и мастерство;
- 3) стиль;
- 4) новшество и креативность;
- 5) критика;
- 6) репрезентация;
- 7) специфическая точка зрения;
- 8) выраженная индивидуальность;
- 9) эмоциональное насыщение;
- 10) интеллектуальный вызов;
- 11) художественные традиции и арт-институты;
- 12) опыт воображения [5, р. 52–59].

Важно добавить, что Даттон помимо этих критериев выдвигает два необходимых условия, чтобы начать рассматривать какой-либо объект в качестве возможного кандидата в произведения искусства — это то, что он является артефактом и создан для какой-либо аудитории. Как видно, часть из этих критериев пересекается с предложенными Готом, а условия для рассмотрения объекта в качестве кандидата у Даттона напрямую воспроизводят знаменитую институциональную концепцию искусства.

Что даёт такой кластерный подход к искусству теории или практике? С точки зрения теории кластерный подход дважды продуктивен. Во-первых, одна из задач этого подхода состоит в возобновлении дискуссии относительно критериев художественности. Если признать, что какое-либо понятие искусства не может исчерпывать все критерии, то теория становится подлинным проводником в арт-мире, позволяя каждый раз занимать продуктивную метапозицию. Во-вторых, этот подход продуктивен для теории тем, что даёт возможность принимать решения в частных случаях относительно критериев понятия искусства — например, определять, на каком основании одни произведения искусства заняли прочное положение в арт-мире, а другие лишь только стремятся к этому, или на каком основании отдельные объекты относятся к произведениям искусства, а на каком — нет.

Сила и бессилие кластерного подхода

Признавая, что кластерный подход обладает определёнными достоинствами, нельзя не указать на очевидные недостатки, не позволяющие признать за кластерным подходом главенствующее положение в современной теории искусства.

Возражения против кластерного подхода могут быть с двух сторон. Прежде всего это несогласие с тем, что само понятие искусства носит кластерный характер. Понятие кластера Гот объясняет так: «Утверждая, что искусство — это кластерное понятие, я имею в виду, что существует множество критериев применения этого понятия, ни один из которых по отдельности не является достаточным условием для того, чтобы нечто было названо искусством» [8, р. 273]. В таком случае кластер — это слишком широкое понятие, что подразумевает крайнюю неопределённость его границ. Иначе

говоря, определить искусство как кластерное понятие — значит просто допустить, что возможны любые дискуссии относительно природы искусства, и это — слишком произвольное допущение за счёт своей широты. Говоря, что искусство — это кластерное понятие, мы утверждаем, что не существует простого понимания искусства, что необходимо каждый раз заново его определять, что всё в мире сложно и требует дополнительного внимания. Если признать, что кластер — это иное наименование сложности, то так ли продуктивна данная концепция?

Другое возражение вызывают сами критерии, создающие кластеры понятия искусства. В самом деле, на каком основании какие-то критерии включаются в список для составления кластера? Этот вопрос поставил в одной из своих работ А. Мескин, обозначив его как проблему иррелевантных критериев [11]. Например, возможно ли допустить, что помимо названных существует ещё один критерий, по которому что-либо можно назвать искусством: «то, что создано в четверг»? Этот критерий очевидно абсурден (несмотря на то что под него подпадает одна седьмая всех произведений искусства), но эта абсурдность обнажает иное основание кластерного подхода, состоящее в том, что к критериям того, что можно назвать искусством, следует отнести лишь те, которые либо признаны арт-сообществом, либо очевидны с точки зрения здравого смысла. Если мы принимаем первое, то возвращаемся к институциональной теории и признаём, что кластерный подход — это не более чем форма институционализации, а потому в основе кластерного подхода — вопрос не о том, *какие* критерии можно предложить для кластера искусства, а о том, *кто* эти критерии предлагает. Если же мы принимаем второе, то возвращаемся к наивному, докантовскому пониманию здравого смысла, подразумевающему, что этот смысл существует независимо от истории и критики.

Несмотря на свою силу, кластерный подход — это слабая теория, но не потому, что она не работает, а потому, что она строится на основаниях, которые сами по себе требуют прояснения.

Заключение

Если вернуться к тезису, выдвинутому Д. Лопесом, что теория искусства никому не нужна, то так ли показателен в этом отношении кластерный подход? Как известно, в современной англо-американской теории искусства дискуссии продолжают развиваться — развивается историческое понимание искусства (Дж. Левинсон), всё более прочные позиции занимает точка зрения Н. Кэрролла, согласно которой искусство определяется через исторический нарратив, идут споры вокруг так называемых дизъюнктивных и релятивных теорий искусства. В этом ряду кластерный подход представляется как всего лишь один из многих с определённой долей продуктивности и успешности.

Но есть как минимум две особенности, позволяющие рассматривать кластерный подход не столько с точки зрения продуктивности, сколько с точки зрения его показательности для современных дискуссий об искусстве.

На первую особенность я лишь кратко укажу, поскольку уже отмечал её в другой работе, рассматривающей кластерный подход. Это то, что в этом подходе реализуется поворот от *определения* искусства к его *идентификации*, поворот, очень характерный для многих современных дискуссий в англо-американских теориях искусства. Смысл

этого поворота — отказ от определения границ, удерживающих представление об объекте, как основания анализа, и допущение, что в основе анализа лежит представление об объекте посредством серии характеризующих его черт. Сам этот поворот — важное явление в современной теории искусства (см. подробнее: [4]).

Другой же особенностью этого подхода с точки зрения показательности современных дискуссий об искусстве является то, что подход применим, но исключительно в силу его широты. В самом деле, нельзя не признать, что кластерный подход работает в отдельных случаях — например, возможно представить его функционирование в отношении понятия рок-музыки, или же в спорах о жанрах в литературе и кино, или же при выявлении оснований общетеоретических дискуссий. Но в этих и других случаях имеет место слишком широкое применение представления о критериях, посредством которых решается та или иная проблема. Иначе говоря, в кластерном подходе мы имеем дело с *решением* проблемы в форме *расширения* проблемного поля. Такой подход вызывает, как правило, эффект неудовлетворённости, эффект иллюзии решения проблемы. Не слишком ли часто именно этим и занимаются теории искусства?

Как бы то ни было, кластерный подход к искусству является важной составляющей современного арт-мира. И, конечно же, интересно наблюдать за тем, как в дальнейшем будут складываться траектории дискуссий об искусстве.

Литература

1. Вейц М. Роль теории в эстетике // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века. Антология / Под ред. Б. Дземидока и Б. Орлова. — Екатеринбург: Деловая книга, 1997. — С. 43–60.
2. Витгенштейн Л. Философские работы. — М.: Гнозис, 1994. Ч. 1.— 612 с.
3. Радеев А. Е. Кластерный подход к искусству: за и против // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение.— 2014.— № 1. — С. 117–125.
4. Радеев А. Е. Дефиниция, идентификация, экспериментация // Terra Aestheticae.— 2018.— № 2 (2). — С. 179–188.
5. Dutton D. The Art Instinct: Beauty, Pleasure, and Human Evolution. — Oxford: Oxford University Press, 2009.— 288 p.
6. Gaut B. “Art” as a Cluster Concept // Theories of Art Today / Ed. N. Carroll. —Madison: University of Wisconsin Press, 2000. — P. 25–44.
7. Gaut B. Cinematic art // Journal of Aesthetics and Art Criticism.— 2002.— № 60 (4). — P. 299–312.
8. Gaut B. The Cluster Account of Art Defended // British Journal of Aesthetics.— 2005.— № 45 (3). — P. 273–288.
9. Irvin S., Dodd J. In Advance of the Broken Theory: Philosophy and Contemporary Art // Journal of Aesthetics and Art Criticism.— 2017.— № 75 (4). — P. 375–386.
10. Lopes D. M. Nobody Needs a Theory of Art // Journal of Philosophy. — 2008. — Vol. 105.— № 3. — P. 109–127.
11. Meskin A. The Cluster Account of Art Reconsidered // British Journal of Aesthetics. — 2007. — № 47 (4). —P. 388–400.
12. Sedivy S. Art from a Wittgensteinian Perspective: Constitutive Norms in Context // Journal of Aesthetics and Art Criticism. —2014.— № 72 (1). — P. 67–82.

Название статьи. Споры вокруг теории искусства: случай кластерного подхода

Сведения об авторе. Радеев Артём Евгеньевич — доктор философских наук, доцент. Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7/9, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 199034. a.raadeev@spbu.ru

Аннотация. В статье рассматривается кластерный подход к искусству, получивший распространение в начале XXI в. Этот подход примечателен не только тем, что вызвал серию дебатов о том, что такое искусство, но и тем, что постановка проблемы и её решение в кластерном подходе многое проясняет

относительно самих этих дебатов, по крайней мере в англо-американской эстетике и теории искусства. Показано, как именно работает кластерный подход, но также приведены аргументы, против которых этот подход оказывается бессильным. Раскрывается, на чём основано утверждение, что не существует необходимых и достаточных условий для того, чтобы какой-либо объект относить к произведениям искусства; почему именно ряд кластеров оказывается тем спасательным кругом, ухватившись за который теоретик всё же имеет возможность работать с идентификацией искусства, не останавливаясь лишь на негативной программе; определяется, каковы критерии, позволяющие составить кластер того или иного понятия искусства; раскрывается, что даёт такой кластерный подход к искусству его теории. В статье делается более общий вывод о том, на чём основана сама идея кластерности в подходе к искусству.

Ключевые слова: кластер, идентификация, англо-американская теория искусства, Гот, Витгенштейн, Вейц

Title. Debates on Theories of Art: A Case of a Cluster Account

Author. Radeev, Artem Evgenievich — full doctor, associate professor. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7/9, 199034 St. Petersburg, Russian Federation. a.radeev@spbu.ru

Abstract. The article deals with the cluster account of art, which became widespread in the beginning of the 21st century. This account is notable both by the fact that it has caused a series of debates about what art is and by the fact that the cluster account clarifies some features of these debates. The article describes how the cluster account works but also provides arguments against this account. The author has attempted to reveal the meaning of the statement that there are no necessary and sufficient conditions for an object to be referred to as a work of art; he determines what criteria allow to make a cluster of a particular concept of art, reveals what new such cluster account may bring to the theory of art. The article also makes a more general conclusion about what the idea of clustering in the approach to art is based upon.

Keywords: cluster, identification, American and British theories of art, Gaut, Wittgenstein, Weitz

References

- Adajian Th. On the Cluster Account of Art. *British Journal of Aesthetics*, 2003, no. 43 (4), pp. 379–385.
- Carroll N. *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. New York, Routledge Publ., 1999. 286 p.
- Carroll N. *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge, University Press Publ., 2001. 450 p.
- Dutton D. *The Art Instinct: Beauty, Pleasure, and Human Evolution*. Oxford, Oxford University Press Publ., 2009. 288 p.
- Davies S. The Cluster Theory of Art. *British Journal of Aesthetics*, 2004, no. 44 (3), pp. 297–300.
- Dickie G. Defining Art. *American Philosophical Quarterly*, 1969, vol. 6, no. 3, pp. 253–256
- Fokt S. 2014. The Cluster Account of Art: A Historical Dilemma. *Contemporary Aesthetics*, vol. 12. Available at: <https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=705> (accessed 30 January 2019).
- Gaut B. “Art” as a Cluster Concept. *Theories of Art Today*. Madison, University of Wisconsin Press Publ., 2000, pp. 25–44.
- Gaut B. Cinematic art. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2002, no. 60 (4), pp. 299–312.
- Gaut B. The Cluster Account of Art Defended. *British Journal of Aesthetics*, 2005, no. 45 (3), pp. 273–288.
- Irvin S.; Dodd J. In Advance of the Broken Theory: Philosophy and Contemporary Art. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2017, no. 75 (4), pp. 375–386.
- Levinson J. Defining Art Historically. *British Journal of Aesthetics*, 1979, no. 19, pp. 232–250.
- Lopes D. M. Nobody Needs a Theory of Art. *Journal of Philosophy*, 2008, vol. 105, no. 3, pp. 109–127.
- Meskin A. The Cluster Account of Art Reconsidered. *British Journal of Aesthetics*, 2007, no. 47 (4), pp. 388–400.
- Meskin A.; Fokt S. Errors in “The History of an Error”. *British Journal of Aesthetics*, 2016, vol. 56, no. 2, pp. 179–185.
- Neill A.; Ridley A. Still an Error: Relational Theories of Art. *British Journal of Aesthetics*, 2016, vol. 56, no. 2, pp. 187–189.
- Radeev A. Cluster Account for Art: pro et contra. *Vestnik of Saint Petersburg University*, 2014, vol. 15, part 1, pp. 117–125 (in Russian).
- Radeev A. Definition, Identification, Experimentation. *Terra Aestheticae*, 2018, no. 2 (2), pp. 179–188 (in Russian).
- Sedivy S. Art from a Wittgensteinian Perspective: Constitutive Norms in Context. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2014, no. 72 (1), pp. 67–82.
- Weitz M. The Role of Theory in Aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1956, vol. 15, no. 1, pp. 27–35.
- Wittgenstein L. *Philosophical Investigations*. Wiley-Blackwell Publ., 2001. 592 p.