

## ДЕФИНИЦИЯ, ИДЕНТИФИКАЦИЯ, ЭКСПЕРИМЕНТАЦИЯ<sup>1</sup>

АРТЕМ РАДЕЕВ

*Артем Евгеньевич Радеев* — доктор философских наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия.

*E-mail:* artem\_radeew@mail.ru, a.radeev@spbu.ru

В статье разбираются три формы объектных отношений — дефиниция, идентификация и экспериментация. В качестве примера, раскрывающего особенности трех форм, рассматривается спор об искусстве в современной отечественной и англо-американской традициях. Автор показывает, что объектное отношение возможно рассматривать в его эволюции, состоящей в постепенном отказе от дефиниции как существенной формы отношения. Для этого автор рассматривает концепции М. Вейца, Дж. Дики, определяет особенности кластерного подхода к искусству и концепцию исторического нарратива Н. Кэрролла. Для формирования представления о преодолении идентификационных процессов в понимании искусства автор вводит понятие экспериментации, к которому, по его мнению, сводятся споры об искусстве.

*Ключевые слова:* формы объектных отношений, М. Вейц, Дж. Дики, Н. Кэрролл, Б. Гот, Х. У. Гумбрехт, искусство

## DEFINITION, IDENTIFICATION, EXPERIMENTATION

*Artem Radeev*

D.Sc. in Philosophy, St.Petersburg State University, Russia.

*E-mail:* artem\_radeew@mail.ru, a.radeev@spbu.ru

---

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

The article deals with the three forms of object relations — definition, identification, and experimentation. As an example, revealing the features of the three forms, the author considers the debates on the nature of art in Russian and Anglo-American traditions. The author shows that an object relation can be considered in its evolution, consisting of the gradual abandonment of definition as an essential form of the relation. For this, the author takes into account the concepts of M. Weitz, J. Dickie, defines the features of the cluster account for art and the historical narrative concept by N. Carroll. To form an idea of overcoming identification processes in the understanding of art, the author introduces the concept of experimentation, to which, in his opinion, the debate about art is reduced.

*Key words:* forms of objective relations, M. Weitz, G. Dickie, N. Carroll, B. Gaut, H.-U. Gumbrecht, art.

### ***Немного личного***

Так получилось, что хотя у Татьяны Анатольевны Акиндиновой было несколько диссертантов, я был и первым, и последним из них — первым защитившимся у нее аспирантом, но также и последним, кто защитил у нее докторскую. Мы часто (хотя теперь кажется, что редко) обсуждали разные темы, связанные с Кантом, неокантианцами, искусством, что-то мы успевали обсудить, что-то откладывали на потом.

Одним из таких разговоров «на потом» было наше обсуждение того, как относится кластерный подход к искусству, изучением которого я немного занимался, к современным дискуссиям об искусстве и к эстетике в целом. Я рассказывал, что хотя и не поддерживаю этот подход, он очень интересен как с точки зрения его применения, так и с точки зрения определенной симптоматики для дискуссий об искусстве. Татьяна Анатольевна, в свою очередь, считала, что этот подход сильно упрощает проблематику искусства, что кластерный подход не учитывает не только спецификацию различных видов искусств, но и круг вопросов, связанный с происхождением искусства.

Мы несколько раз продолжали разговор о кластерном подходе, но вот именно о симптоматике мы так и не договорили. И пусть несколько запоздало, но все же хотелось бы об этом написать, отчасти — как продолжение разговора с Татьяной Анатольевной, отчасти — в качестве попытки разобраться,

как же все-таки встраивается этот подход в современные дискуссии об искусстве. Для этого я хотел бы начать несколько со стороны — с небольшого анализа того, что можно назвать объектными отношениями (далеко не в смысле М. Кляйн и других). А затем показать, как формы этих отношений реализуются в различных дискуссиях об искусстве, частным случаем чего (и симптом чего) является кластерный подход. При этом я отдаю себе отчет, что разговор как об объектных отношениях, так и о дискуссиях об искусстве значительно сложнее того, как я это здесь представлю. Но недосказанность и где-то ускользание от сложного — это сознательная позиция, которая, как я надеюсь, все же не потеряет проблему из виду.

### **Три формы объектных отношений**

Историко-философская привычка обязывает раскрывать проблему посредством ссылки на положение дел. Эта ссылка может выражаться в форме «сегодня стало очевидно, что...» или «современные дискуссии о том-то показали, что...» или «для многих такая-то фигура значима тем, что...» и т. п. Эти и подобные формы позволяют не спеша, но и не уходя в сторону, раскрыть контекст какой-либо проблемы. И если не изменять этой привычке, то можно сказать, что в последнее время все чаще стали появляться разговоры о том, что пора вернуться к объекту, переосмыслить его статус, что нужно выстроить новую метафизику сущего. Достаточно вспомнить объектно-ориентированную онтологию — с одной стороны, и различные психоаналитические подходы к объекту *a* — с другой, чтобы признать, что имеет место возвращение к проблематике объекта в современных гуманитарных дискуссиях.

Если же осмелиться изменить этой привычке и вести разговор *ab ovo*, то очевидным и само собой разумеющимся отношением к объекту представляется удержание чего-то в представлении о нем. Мы говорим о чайнике как об объекте (пусть это будет даже в виде диккенсовского «Начал чайник!»), поскольку что-то удерживается в представлении о чайнике — удерживается, например, его форма или то, что чайник стоит на столе. В любом варианте то, что удерживается, представляется в каком-либо виде определенным и, следовательно,

именно посредством установления границы и формируется представление об объекте. Собственно, именно эту процедуру отношения к объекту принято называть *дефиницией*. И поэтому нет ничего, казалось бы, сложного в представлении об объекте — надо лишь дать его дефиницию и тем самым исчерпать представление об объекте.

Но зачастую мы наблюдаем противоположную картину: дефиниция является не столько завершением представления, сколько его началом, за которым следует отказ от дефиниции в пользу более сложного представления, которое, тем не менее, также подразумевает удержание чего-то в объекте. Иначе говоря, для представления об объекте одного только удержания в форме дефиниции мало (в силу изменения самого объекта или представления о нем), требуется удержание, но в форме отождествления объекта с серией характеризующих его черт. Это отношение — не дефиниция, а *идентификация* объекта. И если дефиниция подразумевает установление границы того, что удерживается в представлении об объекте, то при идентификации удерживается серия черт, по которым возможно отождествление их с объектом. Очевидно, что идентификация — более сложная процедура, поскольку подразумевает какой-либо механизм выявления самой серии характеризующих черт. Этот механизм может быть связан, например, с традицией, с контекстом, с аналогией по форме и т. п. В каждом из этих случаев требуется прояснение оснований, исходя из которых складывается представление о том, почему именно эти, а не иные черты характеризуют объект. Например, возможно идентифицировать чайник как бытовой предмет, поскольку он находится на кухне или поскольку сама форма носа чайника подразумевает аккуратное выливание из него какой-либо жидкости — как в одном, так и в другом случае требуется пояснение, почему какое-либо основание позволяет идентифицировать объект.

Дефиниция и идентификация представляются неизбежными как формы объектного отношения. Но что если именно удержание как основание для обоих отношений не является исключительным для формирования представления об объекте? Как быть с тем, что противоположное удержанию, то есть

ускользание, не в меньшей мере может формировать представление об объекте? Возьмем тот же пример с чайником. Да, возможно дать его дефиницию, да, возможно по каким-либо чертам идентифицировать его как чайник. Но как быть с тем отношением, при котором то и другое кажется разговором не о том? Как быть с таким отношением, при котором в чайнике важно не удержание чего-либо, а именно ускользание того, что представляется чайником, и именно это ускользание, то, как именно протекает это ускользание (например, то, каким образом изменяется в каждом моменте восприятия представление о чайнике или то, какие эффекты этот чайник вызывает в представлении о нем) и формирует представление о чайнике? Конечно, возможно попробовать дать дефиницию тому, чем было, например, путешествие в другой город, конечно, возможно идентифицировать какие-либо черты этой поездки — но насколько это все не то по сравнению с тем переживанием, которое вызвала эта поездка, насколько именно то, что поездка ускользает от своей определенности, создает очарование от нее, а потому и представление о ней? Или другой пример. Конечно, возможно попробовать определить, что такое красота человека, дать ее дефиницию (например, определить эту красоту через совершенство). При трудностях с дефиницией можно попробовать идентифицировать красоту человека (например, выделить такие черты, как свобода в облике, живость, изящество). Но возможна и та ситуация, при которой мы примем, что какие бы определения мы ни давали, все они оказываются «не тем», красота человека ускользает от ее определенности, но мы можем сформировать представление о ней на основании тех эффектов, которые она производит, будь то эффект радостного спокойствия или бурной активности.

Ряд примеров можно продолжать, но все они нацелены на то, чтобы показать, что есть и иная форма объектного отношения, при которой объект не столько определяется или идентифицируется, сколько испытывается, и потому по аналогии с двумя формами отношения это можно назвать *экспериментацией*, для которой существенно наличие ускользающих эффектов, которые производятся в отношении к объекту, на основании чего и формируется представление о нем. И экспериментация

как форма объектного отношения заслуживает не меньшего внимания для анализа того, как формируется представление об объекте, чем дефиниция и идентификация.

### ***Спор об искусстве в англо-американской и отечественной традициях***

Именно в спорах об искусстве легко найти наиболее яркие примеры того, как проявляют себя три формы объектных отношений.

Споры об искусстве в англо-американской философии, случившиеся во второй половине XX — начале XXI веков, хорошо изучены и представлены в многочисленных статьях, книгах, словарях, нет необходимости их излагать, поэтому сразу перейду к тому, как они соотносятся с названными формами отношений.

Действительно, какое-то время в этой традиции удерживалось убеждение, что возможно дать исчерпывающее представление об искусстве посредством создания наиболее точной его дефиниции. Это могла быть дефиниция посредством ценностей, которые несет искусство, посредством выражения эмоций, посредством значимой формы и др. Однако после эпохальной работы М. Вейца (Veits, 1998) ситуация поменялась: стало очевидно, что определить искусство невозможно, что эстетика представляла собою тщетную попытку определить неопределяемое, что единственное, что может делать аналитика искусства — это не искать и предлагать дефиницию искусства, а определять те условия, посредством которых дается то или иное определение искусства. Иначе говоря, идея дефиниции себя исчерпала, искусство как объект невозможно определять через удержание его пределов и потому оно рассматривается как открытое понятие, условия применения которого изменяемы в зависимости от языковых игр. Попыткой вернуться к дефиниции искусства в англо-американской традиции стала институциональная теория (Дж. Дики), которая исходила из преодоления вейцевского нигилизма и предлагала определить искусство через институции, которые придают артефакту статус кандидата для оценки (Diki, 1998). Однако такое определение лишь усиливало идею искусства

как открытого понятия: поскольку институции выражают условия, посредством которых дается понятие искусства, то у искусства нет своего определения, а институциональная теория и есть подтверждение того, что дать дефиницию искусству невозможно.

Казалось бы, на этом могли бы завершиться споры вокруг дефиниции искусства. Однако характерно, что в конце XX века выдвигаются как минимум две концепции искусства, которые стремятся не столько дать дефиницию, сколько найти формы его идентификации. Это кластерный подход к искусству и концепция исторических нарративов Н. Кэрролла. Кластерный подход, предложенный Б. Готом, исходит из того, что возможно выделить ряд черт, по которым мы относим какой-либо объект к искусству, но ни одна из этих черт не является существенной и необходимой для того, чтобы нечто относить к искусству. Гот предложил ряд таких черт — «быть выразителем эмоций», «выражать индивидуальную точку зрения» и другие (Gaut, 2000). То, что мы называем искусством, подпадает под одни черты, но не подпадает под другие, поэтому задача исследователя — не давать определение искусства, а выявлять черты для идентификации какого-либо объекта как искусства<sup>2</sup>. Нетрудно заметить, что основная проблема кластерного подхода — это основание, по которому какая-либо черта рассматривается как существенная для идентификации искусства. Эта проблема основания, по сути, остается открытой в кластерном подходе. И не случайно решение этой проблемы представил Н. Кэрролл в работе с характерным названием «Идентифицируя искусство» (Carroll, 2003, 75-99), где он отстаивает позицию, что основание для идентификации чего-либо как искусства зависит от того, какие исторические нарративы возможно создать вокруг этого объекта, а также того, насколько этот нарратив завоюет лидирующие позиции по сравнению с другими нарративами.

Итак, движение спора вокруг того, как следует понимать искусство, в англо-американской традиции шло от стремления дать дефиницию искусства через отказ от дефиниции к намерению не определять, а идентифицировать искусство. Если же искать формы экспериментации в споре о том, что такое искусство в этой традиции, то к этому

---

<sup>2</sup> Более подробно о кластерном подходе см.: Radeev, 2013.

приближается прагматическая эстетика (Р. Шустерман), стремящаяся уйти от анализа понятия искусства и перейти к анализу тех эффектов, которые может вызывать искусство.

Любопытно, что схожую картину объектных отношений вокруг искусства можно наблюдать и в отечественной эстетике. В дискуссии «Что такое искусство?», состоявшейся в Институте философии РАН (“Chto takoe iskusstvo?”, 2016), два ключевых докладчика — В. В. Бычков и В. А. Подорога — представляли крайне различные подходы к искусству как объекту. Если В. В. Бычков предлагал дать именно определение искусства («искусство — это событие концентрированного исторически данного выражения эстетического опыта в адекватной (то есть художественно значимой) чувственно воспринимаемой форме некоего произведения» (“Chto takoe iskusstvo?”, 2016, 24) и исходя из нее рассматривать различные феномены в истории культуры (это *дефиниция*), то В. А. Подорога, напротив, предлагал различные формы ускользания от определения искусства и описывал различные эффекты, которые связаны с пониманием искусства в истории культуры (это *экспериментация*). В свою очередь, другие участники дискуссии занимали срединное положение, стремясь выявить хотя бы несколько характерных черт, по которым возможно опознать искусство (это *идентификация*).

Все это позволяет сказать, что спор об искусстве — это спор о том, какая форма объектного отношения представляется наиболее продуктивной. Как это часто случается: мы думали, что спорим о вещи, а оказывается, что мы спорим о том, как смотреть на вещь? Нельзя ли осмелиться допустить, что спор — это подмена обсуждения того, о чем мы спорим — тем, как мы спорим?

### **Подводя итоги**

Приведу еще один характерный пример того, как происходит переход от дефиниции через идентификацию к экспериментации. Волею судьбы мне довелось вести курс «Семинар третьего года» у студентов специальности «Кино и видео», где в течение года мы коллективно обсуждаем ход исследований в курсовых работах. И на протяжении пяти лет, пока я веду этот курс, каждый раз возникает одна и та же ситуация названного перехода. Например, студент заявляет, что его интересует феномен автобиографии в кино. Обсуждение начинается очень просто: автор

пытается дать определение автобиографии и выявить следы этого определения в кинопроизведениях, а также определить специфику кинематографичности автобиографии. Но как только участники начинают задавать вопросы о том, следует ли отнести к автобиографии, например, фрагменты речей собственных родителей, инкорпорированные режиссером в фильм (как это было, например, у С. М. Эйзенштейна в «Иване Грозном») или следует ли отнести к автобиографии элементы cameo, — как тут же все понимают, что дать дефиницию автобиографии невозможно. Тогда автор работы начинает — сознательно или нет — предлагать ряд черт, по которым возможно что-то отнести к автобиографии (например, собственные свидетельства режиссера). Это, в свою очередь, вызывает возражения о том, насколько возможно доверять режиссеру как автору, не следует ли признать эту черту случайной и в какой-то мере искусственной. Наконец, автор курсовой приходит к тому, что, чтобы все же сдвинуться с места, ему нужно выявить те эстетические эффекты, которые вызываются ускользанием феномена автобиографии в кино — рассматривать «авто-» как несамостоятельную единицу или трактовать биографию как аффективное производство собственной истории. Несложно представить аналогичные движения перехода и в любых других темах — будь то «Гаптическое в творчестве Д. Кроненберга» или «Отражение общественного восприятия афганской войны в творчестве Алексея Балабанова».

Какие можно из этого сделать выводы? Конечно, велик соблазн сказать, что существуют не просто три формы объектных отношений, но три последовательных шага в аналитике как таковой — от дефиниции к экспериментации. Но для этого хода потребовалась бы значительно большее обоснование того, во-первых, насколько эти три формы исчерпывают объектные отношения, и, во-вторых, насколько по необходимости имеет место переход от одного к другому. Не имея возможности дать это обоснование, отмечу, что в основе названных форм лежат две в корне отличные друг от друга функции — удержание и ускользание. И если удержание (а потому дефиниция и идентификация) давно вписали себя в методологию

гуманитарных наук, то ускользание все еще стоит за порогом, ожидая своего часа.

## REFERENCES

- Carroll, N. (2003). *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge: University Press.
- Chto takoe iskusstvo? Kruglyi stol. (2016). [What is Art? Round Table]. In *The Philosophy Journal*, Vol. 9, №4 (18-47). (in Russian)
- Diki, G. (1998). Opredelyaya iskusstvo [Defining Art]. In B. Orlova, & B. Dziemidoka (Eds.), *Amerikanskaya filosofiya iskusstva: osnovnye kontseptsii vtoroi poloviny XX veka* [перевод] (243-252). Yekaterinburg: Delovaya kniga. (in Russian)
- Gaut, B. (2000). "Art" as a Cluster Concept. In N. Carroll (Ed.), *Theories of Art Today* (25-44). Madison: University of Wisconsin Press.
- Radeev, A. (2013). Klasternyi podkhod k iskusstvu: za i protiv [Cluster Account for Art: pro et contra]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta* [Bulletin of St. Petersburg University], Vol. 15, part 1 (117-125). (in Russian)
- Veits, M. (1998). Rol' teorii v estetike [The Role of Theory in Aesthetics]. In B. Orlova, & B. Dziemidoka (Eds.), *Amerikanskaya filosofiya iskusstva: osnovnye kontseptsii vtoroi poloviny XX veka* [American Philosophy of Art: the Basic Concepts of the Second Half of the 20<sup>th</sup> century] (43-60). Yekaterinburg: Delovaya kniga. (in Russian)