

HIGHER EDUCATION AS THE MOST IMPORTANT CHANNEL FOR ELITE TRAINING

The article highlights the crucial role of higher education as an important factor in the development of human potential for the economic and social development of the society. The structure of education and higher education, as well as the close connection between education and upbringing and the role of higher education as a tool for elite training are analyzed. A meritocratic approach to the study of elites and the specifics of its application in the present are considered. The role of moral factors in the activity of elites in the context of the analysis of elitism and mass character as two sides of higher education is revealed.

Education, higher education, upbringing, elite, elitology, elitogenesis, meritocracy, responsibility

УДК 7.01+791.43

Д. А. Поликарпова

Санкт-Петербургский государственный университет

НОВЫЕ ПОДХОДЫ К ДЕФИНИЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА И ТЕОРИИ КИНО¹

Рассматривается применение дефиниционного подхода в англо-американской философии искусства и новой американской теории кино (посттеории) на протяжении последних десятилетий. Проблема прояснения понятий неизменно была одним из основных направлений аналитической философии, но с течением времени философия искусства, пережившей периоды эссенциализма и антиэссенциализма, потребовались новые способы ее решения. В статье делается попытка сопоставить новые методы определения «искусства» с поисками дефиниции в современной теории кино, которая нашла опору в англо-американской аналитической философии после выступлений против Большой Теории, господствовавшей в исследованиях кино во второй половине XX века. Анализируется роль дефиниционного подхода к взаимоотношениям теории и ее объекта, при которых определение скорее указывает на – постоянные изменения, чем фиксирует понятие в статике.

Философия искусства, теория кино, посттеория, дефиниция, англо-американская аналитическая философия, кино, движущиеся образы

Почему снова и снова приходится задаваться вопросом, что такое кино? Этот вопрос не универсален в том смысле, что, кажется, можно обращаться к кино непосредственно, как «вот-к-этому», отдельно взятому фильму, взятой отдельно проблеме, которая рождается внутри самого кино. Существуют риторические дефиниции – фигуры, которые важны не потому, что уже отвечают на какой-то вопрос, а потому, что в концентрированном виде преподносят определенную авторскую установку на проведение исследования. Определение кино как языка или кода, которым предваряются классические семиотические работы, не тематизируется, поскольку уже предполагается избранной методологией и вследствие этого не нуждается в самостоятельной проработке. Посттеория – ведущее направление в американской кинотеории с 1990-х гг. – предпочла ориентироваться на англо-американскую фило-

¹ Статья написана при финансовой поддержке гранта РФФИ №17-03-00495 «Стратегии философского анализа кинематографического опыта».

софию искусства и классическую теорию кино, увидев в дефиниции проблему, которая не может проговариваться между делом, но само это дело составляет.

Англо-американская аналитическая философия искусства под дефиницией мыслит совершенно иное: вопрос «что такое искусство?» здесь не является вспомогательным, не прилагается к основной идее. Это, как минимум то, с чего начинается любое теоретизирование, а как максимум, – его ожидаемый результат. На протяжении XX в. дефиниционный подход, нацеленный на поиск верного и однозначного определения исследовательского объекта, претерпел ряд изменений. Если начало века было отмечено спорами между разными вариантами эссенциалистских дефиниций, сформулированных по принципу «необходимого и достаточного основания» (х является у, если и только если...), то с 1950-х гг. возник альтернативный антиэссенциалистский взгляд, постулирующий принципиальную невозможность сформулировать для понятия «искусство» непротиворечивое определение. В 1970-х гг. схожую по интенсивности полемику вызвала институциональная теория, перешедшая от разъяснения общего понятия «искусство» к работе с единичными артефактами и практиками. Несмотря на постоянные изменения в способах работы с определением, проблема корректной дефиниции всегда оставалась одной из центральных для англо-американской философии искусства. Потому теория кино, выросшая в рамках такой традиции, видит в поиске ответа на вопрос «что такое кино?» пусть не единственную, но одну из главных своих целей.

Классическая теория кино – второй источник пост-теоретического вдохновения, – также задавалась этим вопросом, подмечая в кино изменчивость (эстетическую, техническую, статусную) и стараясь выхватить что-то, что служило бы основанием для всех изменений, специфику, которая утверждала бы статус «кино-как-искусства». Подобрать аргумент к утвердительному ответу на вопрос, является ли кино искусством, было основной задачей дефиниционного подхода в ранней теории кино.

Естественно, положение вещей, сложившееся в посттеории, не может полностью совпадать с комплексом проблем классической теории кино. Вопрос о присвоении кино статуса искусства перестал быть центральным хотя бы потому, что философия искусства к концу XX в. сделала кино своим объектом, тем самым указав на уже присвоенный статус. Таким образом, перед дефиниционным подходом в новой американской теории кино ставятся новые задачи, которые в его применении решает теория.

Второй аспект, интересующий в этой части – вопрос о методе. Идеи, разрабатываемые американскими теоретиками кино, по большей части являются продолжением более общих позиций в отношении искусства в целом. Новатором в сопоставлении антиэссенциалистских дискуссий в философии искусства и медиаэссенциалистской проблемы в классической теории кино был американский философ Ноэль Кэрролл. В теоретических текстах Кэрролла последовательно рассматривались процессы, происходящие в англо-американской философии искусства и ранней теории кино, – господство медиаэссенциалистских определений по принципу необходимого и достаточного основания, сменившееся во второй половине XX в. резким сопротивлением идее дефиниции и попытками сформулировать для теории новое поле деятельности [1], [2].

В данной статье рассматривается ситуация, сложившаяся в философии искусства и теории кино к настоящему моменту, где дефиниционный подход все еще является одним из самых обсуждаемых, но ставит перед собой новые задачи и решает их отличными от классических способами. Эти задачи только на первый взгляд ограничиваются спорами о наиболее

удачной словесной конструкции, без которой может обойтись исследование локального вопроса. На самом деле, через методы, которые заимствует посттеория из философии искусства последних десятилетий, проявляет себя характер отношения теории к своему постоянно изменяющемуся объекту. Исследовательская цель в свою очередь не сводится к поиску верной формулировки и ее адекватному применению, но включает в себе имплицитное размышление о проблеме: каким образом возможно прийти к тому, чтобы кинотеория не оказывалась «некстати» для самого кино? Какими путями стоит двигаться для установления таких отношений между теорией и ее объектом, чтобы первая с вниманием относилась к изменениям второго, сохраняя в то же время продуктивность и самостоятельность своих высказываний?

Новые подходы к разработке дефиниций в англо-американской философии искусства. Исчерпав ресурсы эссенциализма и антиэссенциализма, новая американская философия искусства не поспешила вернуться к прежним позициям, начав размышлять о том, как можно ускользнуть от обеих крайностей: не предполагать у всего искусства какой-либо метафизической сущности и не отказываться от дефиниционного подхода вовсе. К 1980-м гг. разворачивается полемика, намеки на которую можно было найти и раньше: что значит задаваться вопросом, что такое искусство? Является ли целью философа здесь прояснение понятия и формулирование определения для искусства в целом, или же философия искусства должна суметь разработать критерии идентификации для каждого отдельного произведения искусства? Последний вопрос стал закономерным следствием конфликта эссенциализма и антиэссенциализма, где первый был нацелен на формулировку определения без прямого обращения к конкретным объектам, а второй заявил о несостоятельности подобных теорий и потребности переориентироваться в сторону критики – работы с конкретными «случаями», поставляемыми спектром художественных практик.

Вместе с тем исток этой проблемы можно найти значительно раньше обозначенного периода. Введение к «Принципам искусства», написанное в 1930-х гг., Р. Дж. Коллингвуд начинал с прояснения цели, которую дефиниции преследуют: идет ли речь о прояснении понятия и отграничения его теоретического определения от обиходных вариантов словоупотребления (собственно, философский вопрос) или о поиске способа, с помощью которого можно будет «опознавать его проявления» (работа арт-критиков) [3, с. 13]? Обе задачи, стоящие перед тем, кто берется определять искусство, по Коллингвуду, равно необходимы, но именно формулирование определения и выявление сущности искусства как такового должно предшествовать его применению на практике. Предпочтение проясняющей работы перед идентифицирующей вполне соответствует философии искусства самого Коллингвуда, предлагавшего классический эссенциалистский подход, где в качестве сущностного для искусства определялось стимулирование работы воображения при творческом процессе и зрительском восприятии.

В интересующий нас период различие, предложенное Коллингвудом, осталось вполне релевантным с учетом повышенного градуса методологической полемики на протяжении второй половины XX в. В конце 1960-х – начале 1970-х гг. заявила о себе институциональная теория, пересмотревшая слабые места антиэссенциалистского подхода, но следующая его основной линии в предпочтении работы с конкретными объектами. Если Коллингвуд, стоящий на эссенциалистских позициях, отдавал предпочтение чистому дефиниционному подходу, то новые метатеоретические статьи 1980–1990-х гг. отстаивали продуктивность работы с конкретными произведениями искусства без предварительного поиска определения.

Влиятельной в демонстрации преимуществ нового направления оказалась концепция С. Дэвиса, согласно которой подходы к дефиниции искусства могут быть противопоставлены друг другу как функциональные и процедуральные [4]. Несмотря на то, что в качестве классического примера функциональных теорий у Дэвиса приводится эстетический эссенциализм Бердсли, согласно которому произведением искусства является то, что содержит эстетические качества, очевидно, что на место такого подхода могут быть поставлены другие эссенциалистские теории. В свою очередь образцом процедуральной теории Дэвиса выступает институциональная парадигма, представленная во множестве специфицированных направлений и имен (Дики, Данто, Левинсон, Кэрролл). Поддерживая антиэссенциалистские настроения в «движении-против», институционализм не спешил солидаризироваться с ним в «движении-за» и капитулировать перед очевидными проблемами, предложив работать не с лабораторными определениями, а с художественным контекстом (артмиром, институциями, художественной традицией, историей искусства), наполняя содержанием понятие «искусство» для каждого отдельного случая и концентрируясь на анализе процедур, позволяющих присваивать объектам статус «произведения искусства».

По Дэвису, к функциональным могут быть отнесены многие эссенциалистские теории, утверждающие, что определение искусства предшествует «отдельным случаям», так как основывается на выявленной функции искусства в целом. Процедуральными будут напротив теории, которые настаивают на возможности для теории работать с конкретными артефактами, приписывая им статус искусства *ad hoc*. Присвоить подобный статус можно разными способами: решением представителей «мира искусства» (Дики), помещением конкретного объекта в контекст актуальных художественных идей (Данто), построением для него «исторического нарратива» (Кэрролл). Процедуральные теории обращаются к конкретным художественным практикам и направлены на то, чтобы реабилитировать способность теории своевременно и точно отвечать на вызовы современного искусства. Согласно Дэвису, функциональные и процедуральные теории отличаются друг от друга, по крайней мере, по трем принципиальным позициям:

1. Отношение к «сложным случаям». Сложные случаи (как правило, авангардистские художественные практики) не составляют проблемы для процедуральных теорий, поскольку утрачивают свой статус в отсутствие сформулированного заранее определения, задающего границы для искусства. Функциональные теории, которые занимаются лабораторными поисками сущности, напротив, видят в случаях, не вписывающихся в формулировку, постоянный источник проблем. Они вынуждены либо постоянно пересматривать самих себя, либо игнорировать то, что поставляют актуальные художественные практики.

2. Приоритет описания или оценки. Функционализм, по мнению Дэвиса, не просто разрабатывает определение, но всегда оценивает конкретный артефакт на предмет (не)соответствия сформулированным заранее критериям. Процедуральные теории описывают конкретный артефакт, переходя к оценке лишь на втором этапе. Например, если функциональная теория берется отвечать на вопрос, является ли какой-либо фильм произведением искусства, то разговор будет идти о том, насколько этот фильм кинематографичен, где сама кинематографичность будет определяться исходя из предпочитаемой эссенциалистской позиции. Процедуральная теория, напротив, прежде всего атрибутирует фильм как фильм, чтобы затем высказаться о его качестве.

3. Наделение ценностью. Называя что-либо «произведением искусства», функционалистская теория, в отличие от нейтрального процедурализма, оставляет за самой категорией искусства определенное аксиологическое содержание.

Очень схожую классификацию в ответ на концепцию Дэвиса предлагает Дики, разделяя теории по схожему основанию на естественные и культурные [5]. Первые исходят из того, что искусство определяется естественной человеческой деятельностью или способностью. Например, эмотивистский эссенциализм Кроче основывается на приписывании искусству способности работать с естественной способностью человека – испытывать эмоции. Примером культурной теории, вводящей искусство в определенный контекст и им его определяющей, является институционализм самого Дики, который настаивает на том, что искусство формируется внутри определенных институций, общественных практик и традиций, укорененных в историческом контексте. Эссенциализм, по мнению Дики, здесь вновь оказывается недостаточно внимательным к происходящим изменениям, прибегая к ложной установке на неизменность, которую искусство может и должно в себе сохранять.

Дискуссии англо-американской философии искусства продолжают существовать в контексте давно поставленной проблемы. Однако, если Коллингвуд однозначно предпочитал формулировку философского определения процессу идентификации, то Дэвис и Дики продолжают критику эссенциализма, настаивая на преимуществе подходов «от объекта», при которых определение, данное по принципу необходимого и достаточного основания, оказывается бесполезным. Тем не менее характерная для конца XX в. апологетика процедуральных теорий не учитывает очевидных проблем, которые остаются здесь нерешенными. Нацеленность исключительно на классификацию и идентификацию приводит к тому, что в дискуссиях о конкретных произведениях искусства замалчивается вопрос об основаниях, на которых производится классификация: что имеется в виду, когда называется что-то произведением искусства? Как увидим далее, новая американская философия искусства с начала 2000-х гг. возвращается к вопросу об определении. Цель новых подходов включает оба направления: прояснить само понятие «искусство», чтобы ясно очертить границы исследовательского поля, и разработать адекватный способ его применения.

В то же время внимание к обеим целям не отменяет пересмотра задач и методов для их выполнения. Учитывая критику эссенциализма со стороны антиэссенциализма и институциональной теории, новая философия искусства приступила к поискам такого определения, которое присматривается к вызовам со стороны современных художественных практик и берет их в расчет, предпочитает нейтральность и описательность бытовавшей ранее регулирующей функции, не имеет претензии на то, чтобы дать исчерпывающий ответ на множество вопросов, связанных с искусством. В процессе решения перечисленных задач философией искусства было предложено несколько новых дефиниционных методов, к которым теперь и обратимся: теория прототипов Дж. Т. Динна [6], натуралистский подход Д. Даттона [7] и кластерный подход Б. Гота [8].

Теория прототипов, позаимствованная Динном для философии искусства из философии языка, занимается не столько формулированием определения, сколько обоснованием его возможности вне зависимости от «подрывной деятельности» современного искусства. Прежде всего, Динн критикует эссенциалистский принцип необходимого и достаточного основания, предлагая избавиться от иллюзии, что любой объект, относимый к категории искусства, должен обладать всеми сформулированными внутри нее характеристиками. Динн

называет эту ошибочную позицию ситуацией «все или ничего» [6, с. 30], приводящей к парадоксальному заключению, что все произведения искусства должны быть сущностно идентичны друг другу. В связи с подобной установкой философия искусства постоянно сталкивается с проблемой сложных случаев – появлением артефактов, которые с трудом можно сопоставить с теми, чей статус произведения искусства кажется бесспорным (бесперспективное сопоставление реди-мейдов Дюшана с полотнами Рафаэля). Динн ссылается на аналогичную ситуацию со словом «птица» – общим понятием (прототипом), под которое подводится комплекс случаев (отдельных видов птиц) с не совпадающим полностью набором свойств. Динн называет искусство как таковое, как и птицу как таковую, «радиальной категорией» [6, с. 31], также организованной вокруг прототипа, но не обязывающей все, что мы называем птицей или искусством, соответствовать ему в одинаковой степени. Прототип как общее представление будет определяться по центральным представителям (малиновке и картинам Рафаэля), что не отрицает легитимности менее центральных (пингвина и реди-мейдов Дюшана) и не обязывает прототип пересматривать себя в соответствии с ними. Теория прототипов как метод не формулирует дефиниции, но высвечивает ее возможность на новых основаниях, снимая проблему сложных случаев в пользу концентрации на очевидных, прототипических. Должен быть сформулирован понятийный центр, вокруг которого распределяются более или менее соответствующие ему конкретные случаи.

Натуралистский подход Даттона и кластерный подход Гота обладают схожей интенцией, предлагая другие методы для ее реализации. Здесь не только расчищается территория для возможной дефиниции, но ведется работа по ее формулированию. Какого же рода эти новые дефиниции? Первое, что с очевидностью заявляет о себе, – отказ от поиска сущностной черты в пользу выявления сущностных черт. В случае Даттона они определяются как «критерии распознавания» [7, с. 368], и так же, как в теории прототипов, работают над решением проблемы очевидных и сложных случаев. Для Даттона при этом сложными в теории случаями являются не авангардистские практики, а неевропейское искусство, игнорируемое большой историей искусства на протяжении многих лет либо классифицируемое в европейском контексте без учета собственной традиции. Следовательно, проблема, которую должна решать для себя релевантная дефиниция искусства, состоит в поиске наиболее естественных критериев, охватывающих искусство вне зависимости от исторического контекста, географического положения и традиций. Искусство, по Даттону, не может быть сведено ни к акту творчества, ни к конкретным произведениям, ни к критериям оценки или испытыванию опыта. Искусство представляет собой комплекс всех перечисленных практик, который можно распознать по двенадцати критериям, каждый из которых в отдельности не является специфичным для искусства и может служить для определения только в комплексе. Подход Даттона можно определить как коннективный, так как сформулированные им критерии объединяют классические подходы (игра воображения, репрезентация, экспрессивность, способность вызывать эмоции) с достижениями институциональной теории (критика, традиции и институции, новаторство). Обретая свою исключительность только в комплексе, критерии Даттона можно противопоставить дизъюнктивному подходу, заявленному Готом. Гот называет искусство «кластерным понятием», отрицая в нем наличие каких-либо необходимых качеств. Приведенные им критерии могут вступать друг с другом в разные сочетания, а их применение к потенциальному произведению искусства в этом случае будет более или менее вероятным. «Существует множество критериев для адекватного употребления понятия, но ни один из них не является обязательным», – пишет Гот

[8, с. 26]. Еще одно отличие от натуралистского подхода Даттона состоит в открытости приведенного Готом списка, всегда готового включить в себя новые кластеры под влиянием новаторских художественных практик. И если Гот утверждает, что его подход не формулирует определения, то Даттон, напротив, настаивает на том, что предложенный им комплекс определяет искусство и это определение необходимо для дальнейшей работы с конкретными объектами. Позиция Гота, с которой Даттон в этом вопросе полемизирует, обвиняется им в лукавстве, поскольку сама возможность выявления каких-либо кластеров уже означает, что существует некое всегда подразумеваемое определение, с которым исследователь может работать.

Подводя промежуточный итог, необходимо ответить на вопрос, какого рода новаторство заявили представленные в статье теории в подходе к дефиниции. Ранее автор выдвигал гипотезу: чтобы в последовательном осуществлении своего желания составить альтернативу существующим ранее дефинициям, новые методы должны отвечать по крайней мере трем задачам: быть готовым к изменениям со стороны объекта; описывать, а не оценивать свой объект; отказываясь от претензии при помощи адекватного определения, исчерпать вопросы об искусстве. Теории Гота и Даттона, определяющие искусство несколькими признаками, вне зависимости от того, претендуют ли они на статус дефиниции, создают ли для философии искусства подвижное основание, способное, даже в случае Гота, расширяться до бесконечности, формируя новые кластеры в зависимости от новых проблемных случаев, которые искусство предъявляет теории. Сами признаки, предложенные для всех теорий, стараются быть максимально нейтральными, опознавательными. В этом случае можно сказать, что скорее само искусство ответственно за то, какие признаки находит в нем желающий о нем высказаться, а не высказывание формулируется так, чтобы впоследствии обязать к чему-то искусство. Динн показывает, как радиальное понятие старается быть максимально деликатным с тем, что к нему относят. Называть искусство прототипом или описывать с помощью нескольких признаков здесь важно исключительно для исследовательского взгляда, прояснения объекта, о котором идет речь, ради продолжения разговора. Дефиниции искусства в целом здесь не занимаются выяснением сущности искусства, рассеивая ее во множестве проявлений, каждое из которых нуждается в отдельном исследовании. Новая философия искусства обладает трезвым взглядом, понимающим, что определение не может ответить на действительно интересующие вопросы, но все же имеется что-то в виду, когда что-то называется искусством.

Следующий ход – перейти от рассмотрения новой философии искусства к новой теории кино и посмотреть, какое влияния оказали рассмотренные подходы на применение дефиниционного подхода в более специфицированной области. Вместе с тем предложенная траектория должна избежать простого переложения проанализированных методов и задач на новую почву. Теория кино в этом случае не должна пониматься как эманация философии искусства, и искать в ней предложенные Даттоном или Готом критерии искусства не будет здесь перспективным ходом. Уважение теории к своему объекту и нежелание поглощать его широкими концептуальными рамками было одним из посттеоретических лозунгов.

Проблема дефиниции в современной американской теории кино. Несмотря на то, что дефиниционный подход в современной американской теории кино претерпел ряд изменений в соответствии со спецификой своего объекта, можно сказать, что линия соответствия между философией искусства и кинотеорией может быть продолжена как в применении процедуральных подходов, так и в возобновлении поиска адекватной дефиниции.

В теории кино можно найти подход, наследующий институционалистские интенции. Чрезвычайно важным в контексте развития посттеории является последовательная позиция Д. Бордуэлла, настаивающего на осуществлении программы среднеуровневого теоретизирования (middle-level research) [9, с. 3] даже после того, как посттеория превратилась в новую теорию, занявшись масштабными вопросами. Подход Бордуэлла к кино, с одной стороны, можно было бы вовсе не приводить, сказав, что его исследования скорее тяготеют к истории кино или кинокритике. С другой стороны, подобный ход является верным лишь отчасти, потому как сам Бордуэлл не абстрагируется от причастности к теории, но настаивает на переосмыслении смысла, который в это слово обыкновенно вкладывается. Среднеуровневое теоретизирование здесь – сознательный отказ от поисков эссенциальной черты или построения рабочего определения. Каждый исследовательский предмет (стиль, направление, режиссер, манифест, экономические процессы, кинематографический прием, отдельный фильм) нуждается в самостоятельном изучении без необходимости предварять его дискуссиями по вопросу о дефиниции. Фильм здесь не понятие, а собирающийся объект, который требует пристального взгляда как на себя самого (Бордуэлла часто упрекают в формализме), так и на контекст, в котором он создается, существует и потребляется. В этом смысле, если позволить себе смелое заявление, подход Бордуэлла последовательнее других придерживается принципов, сформулированных институциональной теорией в ее раннем (институциональном) и позднем (историко-нарративном) варианте, по-прежнему настаивая на том, что исследования кино возможны без проговаривания, что оно такое. Вместе с тем, как и в случае философии искусства, в современной теории кино активно заявляет о себе исследовательская позиция, предпринимающая попытки вернуться к поискам ответа на вопрос «что такое кино?».

Здесь наиболее последовательным в своем движении за разработку адекватной дефиниции оказался один из главных представителей посттеории современный американский философ искусства Нозль Кэрролл. Несмотря на последовательное неприятие Кэрроллом эссенциализма, по поводу необходимости для теории определить свой объект он высказывается вполне определенно: «Нам нужно, по крайней мере, знать, о чем мы говорим, перед тем, как заявить о намерении говорить о кино. <...> По этим причинам мы нуждаемся в определении кино» [10, с. 54]. Однако за тем объектом, который нуждается в определении, у Кэрролла, в отличие от предшествующих теоретиков, становится не «кино» (поскольку это понятие имеет отношение ко всему комплексу практик кинематографического производства, распространения, потребления и т. д.) или «фильм» (как то, что связано с пленкой – конкретным материальным носителем), а «движущиеся образы» – образы, которые кино в силу технических характеристик способно производить. Кроме того, очевидным отличием от эссенциалистского определения является предложение не одной, а нескольких отличительных черт – метода, пересекающегося с подходами Гота и Даттона. Основная функция этих черт остается вместе с тем прежней, – спецификация образов, с которыми работает фильм. Каковы же их признаки?

Для образов, которые производит кино, Кэрролл выделяет пять определяющих признаков: расположенность на независимом экране; способность к движению; функционирование по системе единичный знак – общий знак (Пирс), где отдельный акт воспроизведения не является произведением искусства сам по себе; двухмерность [10, с. 78]. Кэрролл последовательно отделяет образы, производимые кино от нормальной перцепции, живописи, театра, движущихся скульптур. В чем же в этом случае состоит принципиальная

инаковость нового подхода к формулированию дефиниции, если вновь следует исходить из «необходимости» и продолжать проводить демаркационные линии между искусствами?

Кэрролл, как аналитический философ, не отказывается от потребности прояснить понятие, о котором идет речь. Определение, которое он предлагает, служит для внесения глубоко исследовательской ясности, является минимальным и описательным, а не ценностным и предписывающим. Дефиницию Кэрролла можно было бы назвать деликатной. «Необходимые свойства», на основе которых строится в этом случае определение, связаны не с «фильмом-как-материальным-носителем» и не с «кино-как-комплексом-практик», а лишь с техническими характеристиками образов, которые кино производятся. Речь здесь идет не о предписывании, а о технических возможностях по производству образов, которые, естественно, для кино специфичны по сравнению с другими искусствами.

Для Кэрролла с самого начала был важен отказ от «вертикального запроса» – ситуации, при которой широкое теоретическое построение предшествует работе с конкретным материалом, стараясь лишь вписать его в уже готовые рамки. Подход Кэрролла стремится к максимальной нейтральности, потому что обращает внимание на изменчивость своего объекта, что, с одной стороны, не должно быть препятствием для построения теории, но еще более – не должно этой теорией игнорироваться. С этой точки зрения предложенное Кэрроллом определение, пытающееся нащупать специфику образов так, чтобы оставить нетронутым пространство для экспериментов, может быть охарактеризовано как предусмотрительное.

Наконец, в нежелании предлагать дефиницию самого кино также раскрывается ориентация Кэрролла и других новых теоретиков на фрагментарное теоретизирование. Кино в этом случае представляет собой обнимающее понятие, включающее в себя множество моментов, требующих отдельного изучения. Определение типа образов, которые кино производит, является здесь лишь фрагментом на простирающемся в разные стороны полотне проблем и вопросов.

Определение, данное Кэрроллом, на данный момент является наиболее концептуальной и полной попыткой ответить на вопрос «что такое кино?». Вместе с тем его необходимо дополнить иными дефинициями, которые с той или иной стороны стараются радикализировать заявленную направленность на деликатность, предусмотрительность и фрагментарность.

В заданном русле канадский философ искусства Тревор Понек в общем «движении-против» настаивает на отказе от построения дефиниции, служащей лишь проекцией исследовательских взглядов на кино, которое, с его точки зрения, может быть рассмотрено и без антропологической корреляции: «Принципиально то, что кино является артефактом» [11, с. 60]. Смысл этого утверждения в том, что, несмотря на то, что артефакт является продуктом человеческой деятельности и, следовательно, существует в определенном контексте, для исследователя все же возможно взять эти качества в скобки, чтобы остаться один на один с объектами, объединенными одними физическими свойствами. Таким идентификационным кластером для кино, согласно Понеку, может быть «стробоскопически-люминисцентный экран» (SLD) [11, с. 60–61]. Дефиниция Понек для понятия «кино» претендует быть максимально нейтральной и не зависимой от человеческой деятельности. Определяя кино на чисто объектном уровне, Понек оговаривается, что его тезис касается только «кино-как-кластера-физических-свойств», но не срабатывает с «кино-как-произведением-искусства» (movie) – результатом человеческой деятельности, созданным в определенном контексте и с определенной интенцией. Смысл SLD сугубо идентификационный, в целом старающийся избавить теорию кино от проблемы дефиниции скорее, чем предложить что-то для продуктивных разработок.

Помимо радикального нейтрализма современные исследователи предлагают и линию усиления дифференциации, призванную ответить на современное положение дел. В статье американского исследователя Петера Кивитта ставится вопрос, насколько возможно в настоящий момент говорить о теории кино так, как будто «кино» или «фильм» по-прежнему является единственным полем в визуальных искусствах, который мы таким образом определяем. Появление новых технологий и новых медиа (телевидения, дигитального кино) не являются здесь просто новыми словами, но должны быть рассмотрены как самодостаточные области. Кроме того, Кивитт справедливо отмечает, что в своих попытках дать определение объекту исследования, теория оставляет непроговоренной тип практик, от лица которых она ведет разговор. «Кино-как-оно-производится», «кино-как-набор-артефактов» и «кино-как-оно-смотрится» – принципиально разные феномены, требующие дифференциации исследовательских оптик. Если при просмотре может остаться скрытым для восприятия выбор между съемкой с одной камеры и съемкой с нескольких камер, то в процессе производства этот момент будет одним из ключевых, демонстрирующим, например, разницу между производством фильма для больших экранов и ТВ. «Исследовательская перспектива обычно основывается на абстракциях больше, чем на практике» [12, с. 4]. Можно сказать, что Кивитт, указывая на академическую слепоту, предлагает двунаправленную программу дифференциации для движущихся образов, которые терминологически удачно были предложены Кэрроллом. Для определения движущихся образов важно, производятся они, существуют как записанные на определенный носитель или воспринимаются. Не менее важно все же, с помощью чего эти образы производятся: связаны ли они с пленкой, цифровой камерой, компьютерными технологиями, позволяющими генерировать нужные визуальные элементы без процесса съемки. С. Принс, один из авторов первого коллективного посттеоретического сборника, сделал проблему «дигитального поворота» предметом своих исследований, раскрывая в серии статей, насколько радикально исследователям приходится пересматривать устоявшиеся взгляды на онтологию кино в связи с развитием новых технологий его производства [13], [14]. Но не менее важно и то, что Кивиттом называется медиа, – т. е. средством, существующим в пространстве коммуникации, которое с очевидностью вышло за пределы кинотеатра, и сам этот выход стал трансформировать и нюансировать зрительский кинематографический опыт. Сеанс просмотра (фильма, ТВ, видео) больше не может концептуализироваться и исследоваться так, будто по-прежнему неразрывно связан с темным залом и коллективным опытом. Единая форма опыта с середины XX в. трансформировалась и приобрела множество вариаций, важных не только для разработки «честной» дефиниции, но и для более широкого комплекса интересных исследовательских вопросов.

Можно заключить, что в последние десятилетия американская теория кино на новых основаниях обратилась к вопросу о дефиниции, столкнувшись с трудностями, указавшими на необходимость более тщательного исследования. Новые дефиниции отныне не претендуют на главенство своего вопроса над всеми остальными, не отказываясь, впрочем, от попыток ухватить свой объект. Здесь, с одной стороны, можно наблюдать, как подходы Кэрролла и Понека пытаются справиться с проблемой изменчивости кино с помощью «минимального», максимально нейтрального определения, а с другой – следовать линии Кивитта, принимающей во внимание все дифференциации кино, практик его производства и зрительского опыта.

С 1990-х гг. посттеория приступила к активной работе по интеграции англо-американской философии искусства и классической кинотеории в современные исследования кино. Привлекаемые исследователи, решающие «трудные проблемы» философии искусства (Кэрролл, Гот), с не меньшим интересом обратились и к разным аспектам теории

кино, работая синхронно в обеих областях. Теория кино стала полноправным участником дискуссий, в которых до этого не участвовала. Вместе с тем использование новых подходов, сформированных в философии искусства, не превратилось в простое калькирование, оставив за проблемами кинотеории частные варианты их решений. Предложенная самостоятельность, впрочем, не мешает находить большое количество параллелей между двумя исследовательскими областями, работающими внутри одной традиции.

Общая дефиниционная проблема с конца XX в. потребовала предложения новых решений, которые смогли бы совмещать в себе обе цели: формулирование определения для ясного понимания объекта и применение этого определения в работе с конкретными произведениями искусства. По крайней мере, одно из направлений, впрочем, по-прежнему рассматривает вторую как более многообещающую и перспективную – институциональную теорию и среднеуровневое теоретизирование Бордуэлла в теории кино.

Те же, кто почувствовал в определении исследовательскую необходимость, приступили к разработке новых методов в соответствии с изменением задач, которое релевантное определение должно выполнять. Новым дефинициям нужно было быть деликатными – чтобы создавать исключительно описательное определение, нужное исследователям, но не ограничивающее художественные практики; предусмотрительными – чтобы оставлять границы определения достаточно подвижными для постоянной готовности ответить на изменения своего объекта; фрагментарными – чтобы не сводить философию искусства / теорию кино к ответу на вопрос, что такое искусства, оставляя также возможность постоянного усложнения и дифференцирования самого этого вопроса.

Следование подобным установкам оказало влияние на структуру, которую таким образом приобретала дефиниция: вместо одного сущностного признака предлагалось несколько (в некоторых случаях – сколько угодно), создавалось представление о существовании некоторого сгущенного, определимого центра, на разных радиусах от которого располагались трудные случаи. Стремление начинать с простого, чтобы от чего-то ясного переходить к более сложным аспектам, находящим свою специфику в несоответствиях – продуктивный методологический ход, который предложила новая теория кино для продвижения дальнейших исследований. Такой подход заявил о себе не только в рамках дефиниционной проблемы, но был позаимствован для решения исследовательских проблем в других «фрагментах» современной теории кино.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Carroll N. Beyond aesthetics. Cambridge University Press, 2001. 468 p.
2. Carroll N. Philosophy of Art. Routledge, 1999. 288 p.
3. Коллингвуд Р. Дж. Принципы искусства. М.: Языки русской культуры, 1999. 328 с.
4. Davies S. Functional and Procedural Definitions of Art // J. of Aesthetic Education. 1990. Vol. 24, № 2. P. 99–106.
5. Dickie G. Art: Function or Procedure: Nature or Culture? // J. of Aesthetics and Art Criticism. 1997. Vol. 55, № 1. P. 19–28.
6. Dean J. T. The Nature of Concepts and the Definition of Art // J. of Aesthetics and Art Criticism. 2003. Vol. 61, № 1. P. 29–35.
7. Dutton D. A Naturalist Definition of Art // J. of Aesthetics and Art Criticism. 2006. Vol. 64, № 3. P. 367–377.
8. Gaut B. «Art» as a Cluster Concept // Theories of Art Today. The University of Wisconsin Press, 2000. P. 25–44.
9. Bordwell D. Poetics of Cinema. Routledge, 2007. 512 p.
10. Carroll N. The Philosophy of Motion Pictures. Wiley-Blackwell Publishing, 2007. 256 p.

11. Ponech T. Definition of Cinema // The Routledge Companion to Philosophy and Film. Routledge, 2008. P. 52–63.
12. Kiwitt P. What Is Cinema in a Digital Age? Divergent Definitions from a Production Perspective // J. of Film and Video. 2012. Vol. 64, № 4. P. 3–22.
13. Prince S. True Lies: Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory // Film Quarterly. 1996. Vol. 49, № 3. P. 27–37.
14. Prince S. The Emergence of Filmic Artifacts: Cinema and Cinematography in the Digital Era // Film Quarterly. 2004. Vol. 57, № 3. P. 24–33.

D. A. Polikarpova
Saint Petersburg State University

NEW APPROACHES TO DEFINITION IN CONTEMPORARY PHILOSOPHY OF ART AND FILM-THEORY

The article is devoted to the definitional approach in Anglo-American philosophy of art and the new American film-theory (post-theory) during last decades. The problem of concepts clarifying has always been one of the leading ones in analytical philosophy. However, after the essentialist and anti-essentialist periods the recent philosophy of art starts to develop new solutions. The author makes an attempt to compare new methods of defining "art" with the definitional framework in modern film-theory, which is based on Anglo-American analytical philosophy rather than the Grand Theory – the leading paradigm for the second half of the XX century. The underlying question of the article deals with the role of the definitional approach in the relationship between theory and its object. According to this framework, new definitions are closer to noticing concept's developments more than fixing the stable notion and giving the correct answer on questions like «What is cinema / film / movie?».

Philosophy of art, film-theory, post-theory, definition, Anglo-American analytical philosophy, cinema, moving images

УДК 19.378

Н. В. Токарев

Русская христианская гуманитарная академия, Санкт-Петербург

ОБЩЕСТВО им. ДЖОНА ДЬЮИ: ОПЫТ РАЦИОНАЛЬНОЙ АРГУМЕНТАЦИИ В ФИЛОСОФИИ ОБРАЗОВАНИЯ

Работы участников Общества им. Джона Дьюи мало представлены в отечественной традиции философии образования. В статье предпринят анализ работ Б. Бандмана, Г. Броуди, С. МакМуррина и других авторов, который позволяет по-новому оценить вклад американского академического сообщества этой предметной области в процесс осмысления педагогической деятельности. Центральный вопрос «чему следует обучать?» рассматривается в контексте поиска рациональных аргументов в дискуссии, которая продолжается в философии образования уже не одно десятилетие. Вводимое в отечественный научный оборот наследие членов общества позволяет в новом ракурсе увидеть метафизические и моральные доводы в развитии западной философии образования второй половины XX в., оценить преемственность в развитии идей, заложенных основателем философии образования Джоном Дьюи.

Рациональная аргументация, общество им. Джона Дьюи, философия образования, образовательная парадигма

Выбор стратегии развития национальной системы образования является принципиально важным для будущего благополучия страны. В настоящее время есть потребность в фундаментальных образовательных идеях, а их нахождению способствует всесторонний