

А. Е. Радеев

КЛАСТЕРНЫЙ ПОДХОД К ИСКУССТВУ: ЗА И ПРОТИВ¹

Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9

В статье рассматривается один из основных подходов в современной теории искусства — кластерный подход. В статье раскрываются исторический и теоретический контексты, определившие возникновение этого подхода, определяются ключевые моменты этого подхода. Автор выделяются две линии эстетики — кантовская и гегелевская — определившие многообразие подхода к искусству в XIX–XX вв. Также автором подчеркивается разделение в теориях искусства XX в. трех традиций — академической, философской и арт-кураторской. Это разделение повлияло на становление кластерного подхода к искусству. Автор предлагает учитывать общий и частный кластерный подходы к искусству, объясняет, в каком смысле можно говорить об искусстве как кластерном понятии. Особое внимание в статье уделено аргументам за и против этого подхода. Автор приходит к выводу, что подход имеет свою область применения в современной художественной ситуации, особо подчеркивая значение этого подхода для обоснования идеи множественности в современных арт-практиках. Библиогр. 13 назв.

Ключевые слова: кластер, искусство, теория искусства, эстетика, Б. Гот.

CLUSTER ACCOUNT FOR THE ART: PRO ET CONTRA

A. E. Radeev

St. Petersburg State University, 7/9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

This article examines one of the main approaches to art in contemporary art theory — a cluster account for the art. It describes the historical and theoretical contexts that shaped the emergence of the account and identifies its key points. The author refers to some lines in aesthetics (Kant and Hegel's) and the lines marks the diversity of approaches to art in the XIX–XX centuries. Apart from that, it brings attention to the three traditions of art perception or perspectives in the theory of art — academic, philosophical and curatorial. The separation into these three traditions influenced the edifice of cluster account of art. The author suggests taking into consideration the general and the particular cluster account for art, explaining in what sense we can speak of art as a cluster concept. A special attention is paid to arguments for and against the account. The author comes to the conclusion that the account has its own area of application in the modern art scene, emphasizing the importance of this account to support the idea of multiplicity in contemporary art practices. Refs 13.

Keywords: cluster, art, theory of art, aesthetics, B. Gaut.

Есть ли смысл предлагать новый подход, когда и другие, ещё не канувшие в Лету подходы себя не исчерпали? Действительно ли то, что претендует на новизну, настолько ново? Пролегает ли граница между новым и старым в исследуемом или же в исследующем? Насколько продвигает в исследовании предмета это новый подход по сравнению с предыдущими (и где критерии этого продвижения)? С этими и им подобными настороженностями сталкивается едва ли не каждый подход, претендующий на новизну. Если же речь идет о претензии на новый подход к искусству, то настороженность грозит перерасти в неприятие, поскольку к вопросам о новизне

¹ Статья подготовлена при поддержке РГНФ в рамках проекта №12-33-01018 «Стратегии производства в эстетической теории: история и современность».

добавляются сомнения, вызванные искусством. Так ли необходимо к искусству применять какой-то подход? Ориентирован ли предлагаемый подход на способ познания или на способ получения удовольствия от искусства (и можно ли с уверенностью провести эту границу)? Насколько устойчиво само понятие искусства, не стоит ли от него отказаться в пользу арт-практик, эстетической событийности или же арт-продукта? Не будет ли новый подход излишним добавлением к тому эстетическому опыту, который связан с искусством? Очевидно, что эти вопросы и сомнения не преодолеть путем консенсуса в стиле «давайте примем новое, не забывая о старом», такой консенсус — лишь отправная точка для нового спора между старым и новым. Не преодолеть забор сомнений и путем выстраивания защитного механизма в виде обоснования новизны (это обоснование снова натолкнется на сомнения в новизне) или же предусмотрительного ответа на возможные возражения (эти ответы лишь вызовут новые сомнения и вопросы, и круг вопросов и возражений рискует уйти в дурную бесконечность).

Есть один действенный механизм разобраться с новизной: презумпция. Следует допустить, что предлагаемый подход действительно новый и далее проследить, какие следствия из этого допущения вытекают. Вопрос не в том, новый ли подход перед нами или нет, а в том, насколько он действенный, насколько он продвигает исследовательский горизонт и насколько этот подход закладывает основы для создания нового подхода.

Кластерный подход к искусству — явление относительно новое для современной рефлексии об искусстве. Возникнув на рубеже тысячелетий в работах шотландского философа Бериса Гота [1, 2], этот подход (иногда называемый теорией) вызвал большую волну, как поддержки, так и опровержений. Основная полемика развернулась на страницах «British Journal of Aesthetics» [3–9], но выходила и за ее пределы [10, 11]. Даже после беглого обзора реакций можно смело констатировать, что кластерный подход к искусству стал одним из интеллектуальных событий в теории искусства и эстетике конца XX в. В России же кластерный подход не только не стал событием, но и не удосуживается даже упоминания — скорее в силу элементарного незнакомства, нежели по причине сознательного замалчивания.

В этой связи хотелось бы в рамках этой работы решить две задачи: во-первых, *просветительскую*, т. е. изложить основные положения этого подхода; во-вторых, *критическую*, т. е. предложить оценку места этого подхода в контексте современной рефлексии об искусстве. Рассмотреть кластерный подход к искусству я предлагаю с двух позиций — исторической (адекватно представить позицию Б. Гота) и теоретической (рассмотреть роль концепта кластера в его отношении к искусству и эстетике).

На пути к кластерному подходу к искусству

Отношения между эстетикой и теорией искусства складывались в истории идей неравномерно. И если судить об этом отношении со стороны эстетики, то последняя, едва возникнув в XVIII в., спустя всего полстолетия распалась на два лагеря — философию чувственности как аналитику оценочного отношения *субъекта* и философию искусства как аналитику особенностей эстетического *объекта*. Само это различие не всегда выдерживалось в чистом виде, и даже у главных представителей этих

двух линий — И. Канта и Г. В. Ф. Гегеля — отношение оценочных суждений и художественности представляется значительно более сложным, чем отношения схематики субъекта и объекта. Тем не менее (и история эстетики тут не оставляет никаких сомнений) гегелевская линия эстетики как философии искусства стала доминировать в эстетических теориях XX в., проблематика же чувственности фактически была отдана на откуп психологии, физиологии, психоанализу, в лучшем случае — философскому сенсуализму; возникло *подозрение*, что эстетика без искусства невозможна [12]. То, как избавиться от этого подозрения — предмет отдельного исследования, однако если обратиться ко второй линии развития эстетической теории, то хорошо известно, что XIX век предложил относительно широкий диапазон «философий искусств», претендующих, в первую очередь, на особый подход к искусству. Но это не идет ни в какое сравнение с тем многообразием подходов к искусству, которое было предложено XX веком. Можно по-разному оценивать причины этого многообразия, но невозможно не учитывать, по крайней мере, двух факторов. Во-первых, философия, а вместе с ней и эстетика, с начала XX в. приобрела более дисперсивный характер, разойдясь в разные стороны ради поиска адекватных и работающих методов. Во-вторых, само понятие искусства с начала XX в. претерпевает радикальную переоценку: происходит отказ от связи искусства с целью доставить эстетическое удовольствие, вводятся такие основания понимания искусства, как шок («пощечина общественному вкусу») и концептуальность. Этот методоцентризм в философии и девальвация удовольствия в искусстве привели не только к многообразию «философий искусств», но и к постепенному стиранию границ между искусствознанием, теорией и философией искусства.

Общая картина усложняется еще одним фактором, в явной форме проявившим себя в различиях теорий и подходов к искусству. К концу XX в. все в большей степени обнаруживает себя различие трех традиций в теориях искусства. Речь идет, во-первых, об *академической* традиции, для которой характерна постановка таких вопросов, как: что такое искусство, в чем отличие искусства от других видов деятельности, каковы специфические признаки отдельных видов искусств, какие процессы в истории и теории искусства возможно проследить. Во-вторых, речь идет о философской традиции, для которой важно вводить различные концепты, прямо или косвенно относящиеся к искусству, важно проводить философские ходы, в равной степени важные как для самой философии, так и для понимания процессов, происходящих в художественной сфере. Наконец, в-третьих, речь идет об арт-кураторской традиции, для которой важно формировать наиболее актуальные концептуальные срезы происходящего на арт-сцене, быть камертоном процессов, происходящих в современной арт-практике и своевременно реагировать на малейшие изменения в ней. Внутри каждой из этих традиций есть свое многообразие: для *академистов* свойственны различные школы и «-измы»; многообразие *философской* традиции определяется самыми разными концептами, пробегаемыми по «телу» искусства; наконец, многообразие *арт-кураторской* традиции связано с различной динамикой арт-практик и способов их вписывания в современность.

В контексте этого многообразия форм и способов подходов к искусству внутри академического подхода во второй половине XX в. возникает целая плеяда «-измов»: эссенциализм, анти-эссенциализм, перцептуализм, институциональная теория, интенциональная теория и прочие. По сути, история академической традиции в теори-

ях искусства XX в. — это история борьбы (где-то явной, где-то лишь подразумеваемой) за магистральность в понимании искусства внутри академического дискурса.

Какие-то из этих направлений сегодня могут показаться наивными, какие-то — банальными, часть из этих направлений стало преданием, часть — серьезной традицией, но именно внутри таких «-измов» возникает в 90-е годы XX в. кластерная теория искусства.

Эта теория выстраивается вокруг витгенштениановского пафоса в философии, той ее части, которая изложена в «Философских исследованиях». Именно здесь Витгенштейн развивает идею семейных сходств, согласно которой в нашем языке существуют не общие понятия, определяющие наше понимание частного, а семейные сходства между различными частностями; нет общего, есть «сложная сеть подобий, накладывающихся друг на друга и переплетающихся друг с другом» [13, с. 111].

Этот отказ от сущности в пользу многообразия сходств породил направление, получившее название анти-эссенциализма и стремившееся распространиться внутри англо-американского анклава философии и эстетики. Потому нет ничего удивительного, что именно в англо-американской эстетике и именно в академической ее традиции анти-эссенциализм не заставил себя долго ждать. Этот «-изм» развивает, в первую очередь, американский эстетик М. Вейц. Небольшая его статья «Роль теории в эстетике» (1956 г.) произвела эффект разорвавшейся бомбы: на фоне продолжавшихся (и порядком уже всем надоевших) споров о том, какова сущность искусства, идеи Вейца выступили серьезным толчком к развитию проблематики. По сути, Вейц выдвинул один-единственный тезис: эстетика (под которой подразумевается любая рефлексия об искусстве) является логически тщетной попыткой «определить то, что не может быть определено так, как требуется» [14, с. 45]. Эстетика не способна совладать с понятием искусства, что вызвано не столько слабостью эстетики, сколько тем, что само понятие искусства является *открытым*. Особенностью открытого понятия является то, что его объем может расширяться или сужаться в зависимости от новых случаев; условия применения открытого понятия могут изменяться в зависимости от того, к чему оно применяется, поэтому определить, что является искусством, а что нет — невозможно в силу самого понятия искусства. Нет понятия искусства, есть сеть различных подобий, в зависимости от контекста называемых искусством — таков пафос анти-эссенциализма Вейца (а также тех, кто его поддержал — П. Зифф, В. Кенник и другие). Роль эстетики в таком случае — не устанавливать критерии искусства, а разъяснять способы использования понятия искусства. Анти-эссенциалистский подход к искусству на некоторое время завладел умами, однако скоро вызвал волну критики как изнутри (например, оспаривалась адекватность понимания витгенштейнианских «семейных сходств» представителями анти-эссенциализма), так и извне (предлагались альтернативы рассмотрению искусства как открытого понятия), и в целом можно сказать, что эта теория сегодня является скорее предметом критики, нежели принятия.

В каком смысле «кластерное»?

На очень схожие анти-эссенциалистские построения опирается и кластерный подход к искусству в варианте Б. Гота. Если лозунгом М. Вейца было «искусство — это открытое понятие», то суть кластерного подхода можно выразить схожим лапи-

дарным образом; на его боевом знамени начертано: «Искусство — это кластерное понятие». В каком смысле «кластерное»?

«Утверждая, что искусство — это кластерное понятие, я имею в виду, что существует множество критериев применения этого понятия, ни одно из которых по отдельности не является достаточным условием для того, чтобы нечто было названо искусством» [2, p. 273], — так определяет свое credo Б. Гот. Нетрудно заметить, что отправная точка здесь та же, что и в анти-эссенциализме: ни одно из определений искусства не может указать на него с точностью. Но если в одном случае основание этого находилось в открытости самого понятия искусства, то в другом дело состоит не столько в открытости, сколько в том, что это понятие множественно, что в случае с искусством его потребитель (как критик, так и неискушенный в искусстве человек) по необходимости имеет дело с серией определений искусства, при этом, чем большее число определений подходит под объект, тем с большей достоверностью можно говорить о том, что нечто является искусством.

Весьма характерно, что Б. Гот предлагает отличать два типа подхода, основанного на «семейных сходствах»: одно дело — утверждать, что нечто является искусством, поскольку оно схоже с тем, что называют произведениями искусства; другое дело — утверждать, что нечто является произведением искусства, поскольку оно подпадает под ряд критериев, ни один из которых сам по себе не является достаточным для определения искусства, но некоторая сумма этих критериев (которая и является кластером) дает возможность отнести тот или иной объект к искусству. Оба этих типа подразумевают витгенштейнианские «семейные сходства», однако в первом случае (а это и есть случай анти-эссенциализма) речь идет о многообразии искусства и о стремлении определить, насколько тот или иной предмет подпадает под это многообразие, во втором же случае основанием является множественность самих определений искусства; множество искусства против множества понимания искусства — вот где пролегает расхождение открытого и кластерного понятия искусства.

Однако следует более детально рассмотреть, в каком смысле речь идет об особом понимании искусства. Процедура кластерного понимания состоит в нескольких моментах. Во-первых, выделяется зона, четко ограниченная и предлагающая вполне определенный срез понимания предмета. Во-вторых, эта зона наделяется свойством «совозможности» наряду с другими зонами понимания относительно предмета. Из этого ряда совозможностей (кластеров) следует — в этом и состоит «соль» кластерного подхода — что каждый критерий по отдельности не реализует в полной мере понимание предмета, но лишь в совокупности они приближают к пониманию отнесения того или иного объекта к искусству, при этом речь идет именно о количественной стороне понимания: чем больше критериев подходит под данный конкретный случай, т. е. чем более сложным является кластер, тем в большей степени возможно этот случай понять или определить.

Кластерный подход — чаще имплицитно — применяется при определении «сложных случаев» в современных науках (астрономии, психологии, социологии, этике). Однако в этих и других подобных случаях следует различать, идет ли речь о лозунге или же о конкретной методологии. Особенностью подхода к искусству, предложенного Б. Готом, является не только заявление о необходимости кластерного подхода, но и описание его методологии. Другими словами, Гот предлагает раз-

делять общий и частный подход в кластерной теории искусства. Под общим подходом имеются в виду обсуждение, провозглашение, критика самой идеи кластерности (вообще и относительно искусства в частности). Частный же подход предполагает обсуждение, провозглашение и критику тех конкретных критериев, которые входят в кластеры понимания искусства.

Каковы же они? Автор кластерного подхода выделяет такие десять срезов понимания искусства:

- 1) обладать позитивными эстетическими качествами (под которыми подразумевается «прекрасное и его подвиды»);
- 2) быть выразителем эмоций;
- 3) быть интеллектуальным вызовом;
- 4) быть сложным с точки зрения формы;
- 5) иметь 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) иметь возможность обнаружить замысел создания произведения искусства [1, р. 28].

Ни один из этих критериев в достаточной мере не является критерием определения искусства; разным эпохам, регионам свойственны разные критерии понимания искусства, формирующие кластер понимания; список кластеров является открытым и может изменяться в зависимости от времени и места.

Возьмем пример. Древнеегипетское искусство, согласно Готу, подпадает под такие критерии: обладать позитивными эстетическими качествами; быть выразителем эмоций; быть сложным с точки зрения формы; иметь возможность пониматься по-разному; быть выполненным с высокой степенью мастерства; принадлежать к какому-либо художественному направлению. Соответственно, иные критерии (быть интеллектуальным вызовом; представлять индивидуальную точку зрения; быть опытом творческого воображения; иметь возможность обнаружить замысел создания произведения искусства) не свойственны этому типу искусства. Так формируется кластер понимания того, что относится к древнеегипетскому искусству. Позиция Гота в том, что можно обсуждать (со специалистами), насколько именно эти критерии свойственны кластеру древнеегипетского искусства или какие иные критерии следует добавить, можно сопоставлять кластер этого типа искусства с иными кластерами (например, с древнегреческим или японским искусством) — в любом случае речь идет об уточнении.

К чему приводит нас этот подход? «Истина кластерного подхода — в том, что искусство невозможно определить, если под этим подразумевается возможность привести отдельные необходимые и достаточные условия, чтобы что-то являлось искусством» [2, р. 278]. Добавим: истина кластерного подхода к искусству — в том, что искусство необходимо определять, если под этим подразумевается возможность применения к нему ряда кластеров понимания искусства.

За и против кластерного подхода к искусству

Нет необходимости перечислять все возможные аргументы против такого подхода — очевидно, что их может быть много. Однако помимо тех контраргументов, что я указал в самом начале относительно новизны и необходимости вообще какого-то специального подхода к искусству, следует обратить внимание на те два, которые были высказаны внутри англо-американской академической традиции в теории искусства.

Во-первых, многие критики (в первую очередь — С. Дэвис и Т. Ададжьян) сразу же обратили внимание на то, что кластерный подход к искусству — это не столько производная от анти-эссенциализма в эстетике, сколько ещё одна версия эссенциализма, т. е. стремления *все же определить* искусство, пусть и таким экстравагантным способом. Речь не о том, что искусство невозможно определить, а о том, что это возможно сделать через размывание четкости этого определения — в этом втором случае сама интенция к определению все же сохраняется.

Этот аргумент восстает против самой идеи кластерности понимания искусства. Но есть и другой аргумент, направленный против частного аспекта кластерного подхода, т. е. против тех критериев, которыми можно характеризовать искусство. Поскольку речь идет о критериях, то на каком основании одни критерии подходят под тот или иной кластер, а другие — нет? Это — проблема иррелевантных критериев: как остроумно заметил критик А. Мескин, почему бы не назвать еще одним кластером искусства такой: то, что создано в четверг [8, р. 392]? Очевидно, саркастически замечает Мескин, этот кластер довольно обширный, под него подпадает седьмая часть всего, что можно назвать искусством и нет никаких оснований не доверять этому кластеру, ведь названный самим же Готом критерий «быть интеллектуальным вызовом» представляется куда более частным случаем, нежели «то, что создано в четверг». «Подложкой» этого контраргумента является, несомненно, то, что отнесение того или иного критерия к кластеру уже подразумевает какое-то понимание искусства, что эти критерии берутся не из истории искусства или теоретического его осмысления, а из предзаданного понимания искусства. Фактически, речь идет о том, что кластерный подход к искусству замалчивает самое главное — *кто* определяет то или иной кластер искусства. Если этот кто-то может быть кем угодно, то и определение искусства как того, что создано в четверг, уместно ровно в той же степени, что и другие определения. Если же этот кто-то относится к профессиональному сообществу, к арт-миру или же инстанции вкуса, то именно об этом и следует говорить при определении тех или иных кластеров.

Оба контраргумента исходят из радикального недоверия к идее кластерности — есть в ней что-то меньшее, чем провозглашается (аргумент Дэвиса), или же что-то большее (аргумент Мескина). Эти контраргументы, по сути, остались без ответа.

Что касается позиции «за», то можно с разных точек зрения искать обоснования в пользу предложенного подхода. Но я хотел бы обратить внимание как минимум на два момента, мимо которых трудно пройти, если иметь в виду импликации кластерного подхода к искусству.

Во-первых, разбираемый здесь подход выстраивается вокруг того аспекта теории искусства, для которого важна ее применимость. О применимости я говорю в двух смыслах — как в том смысле, что важно отношение к тому, как работает данный под-

ход внутри современной арт-практики, так и в том, что важно улавливание особой настроенности в современной рефлексии об искусстве. Что кластерный подход к искусству применим в первом смысле слова — не вызывает сомнений. В самом деле, многие споры о том, является ли та или иная банка или склянка искусством или нет, сходят на нет, если иметь в виду, что искусство — это кластерное понятие, условия применения которого могут изменяться в зависимости от тех или иных случаев. Современные арт-практики сами существуют в виде кластеров, т. е. определенных зон понимания, внутри которых формируются границы, переступая за которые объект перестает иметь отношение к тому или иному кластеру. Искусство есть кластер, т. е. частичная зона понимания того, что может быть названо искусством. Но точно в такой же степени и понимание искусства со стороны современных теорий есть кластер, т. е. территория, лишь по-своему высвечивающая то, что может быть отнесено к искусству. Современные подходы к искусству так или иначе заражены кластерностью, т. е. стремлением предложить как можно больше определений искусства, чтобы была возможность не столько исключать, сколько включать в понимание новые аспекты.

Во-вторых, кластерный подход к искусству по-своему вводит идею множественности в пределы художественного опыта. Следует заметить, что эта идея так или иначе выступает горизонтом современных эстетических теорий. Отказ от единства субъекта художественного опыта в пользу множественности субъективности, отказ от единства произведения в пользу сложной сети текстуальных связей, отказ от единства позиции реципиента в пользу сложной сети отношений к произведению искусства — эти тенденции все чаще выступают доминирующими в современной рефлексии. Кластерный подход также вводит множественность. Дело не в том, что есть многообразие подходов к искусству или же множество понятий искусства, а в том, что сама множественность выступает свойством чувственного и художественного опыта: художественный опыт словно заражен множественностью, в нем трудно найти единство и кластерный подход — это отличная картина того, что множественность есть атрибут этого опыта. Отказ от политики единства этого опыта в пользу его множественности — вот к чему нас подводит кластерный подход. Когда Б. Гот говорит, что существует множество критериев применения понятия искусства, то это означает, что множество — это некий первофеномен художественного опыта. Разумеется, подробная аналитика этой артомножественности в задачи кластерного подхода к искусству не входит и потребовала бы интеллектуальных усилий в ином направлении, нежели в стремлении определить, что такое искусство, но характерна именно постановка вопроса о подходе к искусству, для которого множественность выступает проводником художественного опыта.

Полагаю, что возможны и иные аргументы *pro et contra*. Однако важен не столько их набор, сколько то, насколько эти аргументы способствуют формированию нашего теоретического отношения к кластерному подходу и то, насколько этот подход влияет на современный арт-мир.

Кластерный подход к искусству: вчера, сегодня, завтра

В определении того, какое же значение имеет кластерный подход к искусству для современности, следует выделить, по крайней мере, один аспект, существенный для современного понимания искусства. Очень важно, что кластерный подход ставит во-

прос о возможностях понимания искусства. Если и можно представить некий классический подход к искусству, который был бы более-менее однозначен в вопросе о том, что является искусством, а что — нет, и напротив, в современных подходах к искусству мы наблюдаем принципиальное несхождение множества разных позиций, то заслуга кластерного подхода — в том, что, в каком смысле стремясь избежать крайностей этих двух позиций, предлагается взглянуть на вопрос с другой стороны — не в том, что считать или не считать искусством, а в том, каковы условия понимания искусства. Такая мета-позиция, хотя и не редкая гостья внутри философии и эстетики, все же необходима для развития, и та неоднозначная реакция, которую вызвали сначала идеи М. Вейца, а затем упования Б. Гота, свидетельствует о том, что провокация удалась, новые волны осмысления были вызваны, новые горизонты понимания были открыты.

В этом смысле дальнейшее изучение кластерного подхода должно вестись с точки зрения его релевантности современному размыванию границ понятия искусства, с точки зрения выяснения его явных и скрытых оснований, с точки зрения уточнения самого понятия кластера (сравнения его с другими областями применения). Насколько это возможно и уместно — покажет время, но мы искренне надеемся, что кластерный подход не пройдет мимо внимательного и критического взора современных теоретиков, практиков и неравнодушных к искусству и рефлексии о нем.

Литература

1. *Gaut B.* «Art» as a Cluster Concept // *Theories of Art Today* / ed. by N. Carroll. Madison: University of Wisconsin Press, 2000. P. 25–44.
2. *Gaut B.* The Cluster Account of Art Defended // *British Journal of Aesthetics*. 2005. N 45 (3). P. 273–288.
3. *Adajian Th.* On the Cluster Account of Art // *British Journal of Aesthetics*. 2003. N 43 (4). P. 379–385.
4. *Tillinghast L.* Essence and Anti-essentialism about Art // *British Journal of Aesthetics*. 2004. № 44 (2). P. 167–183.
5. *Davies S.* The Cluster Theory of Art // *British Journal of Aesthetics*. 2004. N 44 (3). P. 297–300.
6. *McIver Lopes D.* Art Without «Art» // *British Journal of Aesthetics*. 2007. N 47 (1). P. 10–15.
7. *Matravers D.* Institutional Definitions and Reasons // *British Journal of Aesthetics*. 2007. N 47 (3). P. 251–257.
8. *Meskin A.* The Cluster Account of Art Reconsidered // *British Journal of Aesthetics*. 2007. N 47 (4). P. 388–400.
9. *Lungworth F., Scarantino A.* The Disjunctive Theory of Art: The Cluster Account Reformulated // *British Journal of Aesthetics*. 2010. N 50 (2). P. 151–167.
10. *Livingston P.* Art and Intention: A Philosophical Study. Oxford Press, 2005.
11. *Button D.* A Naturalist Definition of Art // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2006. N 64 (3). P. 367–377.
12. Эстетика без искусства? Перспективы развития: сборник статей / отв.ред. Н. В. Голик. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2010. 352 с.
13. *Витгенштейн Л.* Философские работы. М.: Гнозис, 1994. Ч. 1. 612 с.
14. *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.

Статья поступила в редакцию 18 июля 2013 г.

Контактная информация

Радеев Артем Евгеньевич — доцент; artem_radeew@mail.ru

Radeev Artem E. — Associate Professor; artem_radeew@mail.ru