

С.Ю. Штейн

*кандидат искусствоведения,
доцент кафедры кино и современного искусства
факультета истории искусства РГГУ
sergey@schtein.ru*

ОНТОЛОГИЯ «СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА»

Статья посвящена переводу термина «современное искусство» из языкового формата в формат онтологической схемы, что оказывается возможным при использовании деятельностного подхода и метода онтологизации при реализации специальной методологической стратегии в условиях перманентной рефлексивно-методологической работы, развёртываемой в отношении предметной области, которая в целом оказывается единой и для искусствоведения как дисциплинарной предметности, и для различных типов специфического искусствоведческого дискурса. Полученное построение позволяет преодолевать предзаданную дискурсивность языковых дефиниций, связанных с термином «современное искусство», рассматривая их в качестве продукта специфической рефлексивно-исследовательской активности в отношении реально наличествующего, которое и выделяется из имеющихся и потенциальных знаниевых представлений, приобретая в настоящей работе выражение в форме структурных элементов их онтологических схем.

Ключевые слова: современное искусство, онтология современного искусства, деятельностный подход, онтологизация, перманентная рефлексивно-методологическая работа, методология искусствоведения, теория искусства, наука об искусстве

The article is dedicated to translation of the term “contemporary art” from language format into ontological scheme format possible if we use activity approach and methodical ontologization under execution of special methodological strategy through conditions of permanent reflexive-methodological work developed in relation to the subject area general as uniform equally for art studies as disciplinary objectivity, and for various types of specific art studies discourses. The resulting construction allows us to overcome the predetermined discursiveness of language definitions connected with the term “contemporary art”, considering them as a product of specific reflexive and research activity in relation to real existence, distinguished from existing and potential knowledge concepts, getting in this research an expression in the mood of the structural elements of their ontological schemes.

Keywords: contemporary art, ontology of contemporary art, activity approach, ontologization, permanent reflexive-methodological work, methodology of art studies, art theory, the science of art

«Современного искусства» самого по себе как субстанции не существует. Равно как и «искусства». И то и другое – языковые дефиниции. То есть определения в отношении чего-то. А для тех, кто даёт эти определения – однозначные термины в отношении чего-то конкретного. Тогда как для кого-то другого – возможно, что-то совершенно иное, или же вообще – ничего. Поэтому, как и любой другой термин, «современное искусство» может иметь какое угодно множество различных значений – потенциально всё, что только может быть определено человеком, может быть названо «современным искусством». Или же чем-то ещё – например, эллинизмом, перспективой или гравипапой. Вопрос в коммуникативной функциональности данной языковой дефиниции, её соответствия определённой традиции, существующей в той или иной языковой среде, национальной или социо-политической системе, или же в том научно-дисциплинарном или дискурсивном пространстве, в границах которого оно употребляется. Собственно, поэтому в гуманитарной науке определение чего бы то ни было через языковые формы всё ещё возможно, но в ситуации информационного хаоса и перепроизводства концептуальных представлений – не функционально и рудиментарно, так как в этом случае с

большой долей вероятности возникает потенциальный конфликт не просто случайных, позиционно дискурсивных или игровых, но и преднамеренно инаковых значений. Поэтому полноценным и функциональным оказывается всё-таки представление чего бы то ни было не через языковые конструкции, но через онтологические схемы – формализованные построения, выражающие уникальность одного по отношению к тому, что им не является, а также – через производные построения от этих схем.

Однако так как при создании такого рода онтологических схем мы не можем полностью абстрагироваться от того знания, которое изначально имеем в отношении онтологизируемого, и которое в существующей традиции как раз и выражается с использованием языковых средств (если не мы сами моделируем варианты потенциально возможных знаниевых представлений – только это знание и задаёт уникальность и специфику предмета, которая схватывается затем в процессе онтологизации), то, используя его и получая свои построения, мы фиксируем это допущение и определяем их относительную достоверность на актуальный момент времени, и изначально допускаем их возможную трансформацию с учётом имеющихся, но по тем или иным причинам не учтённых аспектов, а также аспектов, которые ещё только могут возникнуть. Но в то же время, так как познавательная активность, продуктом которой является определение «современное искусство», реализуется в отношении чего-то конкретного, то можно предположить, что в нём самом – в этом что-то содержится нечто, что позволяет проводить разделение исходной целостности по крайней мере на две части – на то, что является «современным искусством», и на то, что им не является.

Определение этого единственного или вариативного «нечто» – независимого от конкретики каких-либо концептуальных представлений, но дающего саму возможность для их формирования, и есть цель настоящей работы, для достижения которой, во-первых, необходимо кратко описать специфику познавательной ситуации, в которой возникает и функционирует термин «современное искусство» и тот специфический для искусствоведения методологический инструментарий, который будет использован в исследовании применительно к этой ситуации, во-вторых, задействуя избранную методологию, реконструировать в форме схематических построений вариативную рефлексивно-исследовательскую активность, в условиях которой формируется или потенциально может формироваться термин «современное искусство», то есть смоделировать онтологическую схему термина «современное искусство», и, наконец, проанализировать то, что, исходя из специфики изначальной целостности – предмета для разобранной рефлексивно-исследовательской активности, оказывается причиной выделения из неё того, что затем маркируется термином «современное искусство».

1. Методологический подход к исследованию «современного искусства»

Так как гуманитарное знание, и в частности – знание искусствоведческое, во-первых, при наличествующих познавательных установках, связанных с натуралистическим подходом к познанию [Щедровицкий, Методологический смысл..., 1995], даже на академическом уровне может формироваться только в условиях дисциплинарной познавательной ситуации без единой формы рациональности и парадигмальной составляющей (в такой ситуации даже несмотря на то, что функция знания, получаемого с использованием устойчивого для данной дисциплинарной предметности набора средств, подходов и методов, принципиально одна – заместительная, равно как и общая для всех членов научного сообщества цель – создание целостной непротиворечивой знаниевой сетки в отношении выделенной предметной области, знание в отношении одного и того же всегда потенциально вариативно – *схема 1*), во-вторых, одновременно может быть результатом индивидуальной рефлексивно-исследовательской активности в условиях различных дискурсивных ситуаций – обособленной (в которой дискурсивное единство противопоставляется выделяемой ею предметной области, а первичная функция получаемого знания – любая внутри самого этого дискурса – *схема 2*) и внутрисистемной (в которой дискурсивное единство оказывается внутри самой

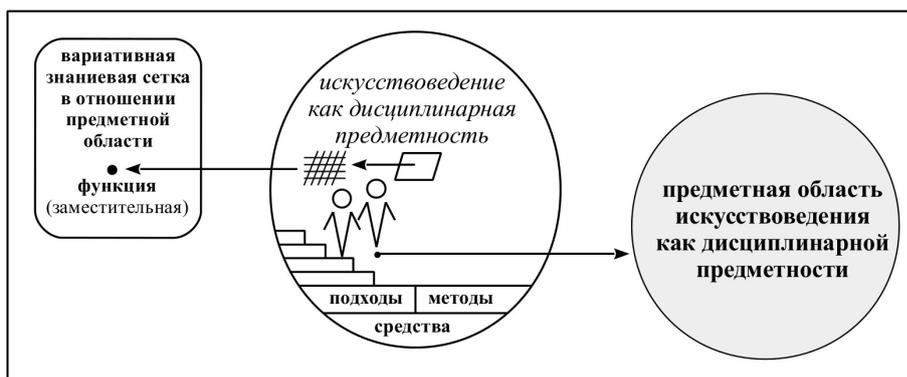


Рис. 1

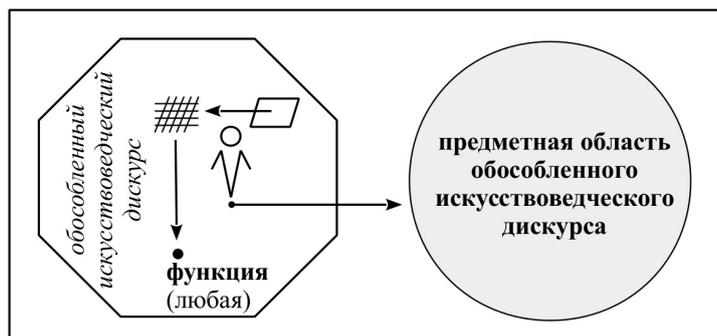


Рис. 2

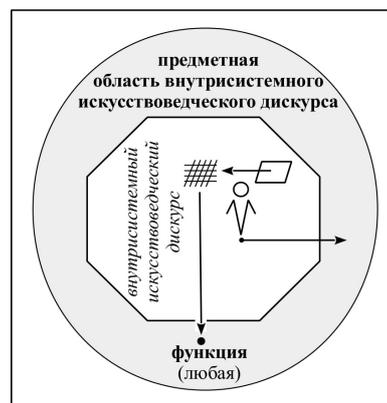


Рис. 3

этой выделяемой ею предметной области, а получаемое знание – первично функционально в условиях самой этой предметной области – схема 3), и, в-третьих, как было показано ранее [Штейн, 2017, с. 12-14], часть дисциплинарного знания, осуществляющая маркирование чего-либо термином «искусство» или координирующая что-либо по отношению к тому, что данным термином уже маркировано, оказываясь в собственной предметной области, теряет дисциплинарный характер и оказывается знанием иного характера – исследуемым с точки зрения знания дисциплинарного, то мы можем сделать заключение о потенциальном смещении (по крайней мере на настоящий момент) дисциплинарного и дискурсивного искусствоведческого знания при относительной общности их предметных областей (схема 4). Важность данного заключения связано с тем, что определяя в качестве единственно возможного подхода, преодолевающего познавательный волюнтаризм гуманитаритарной науки и многозначие языкового выражения знания, перманентную рефлексивно-методологическую работу [Штейн, 2017], базирующуюся на деятельностном подходе

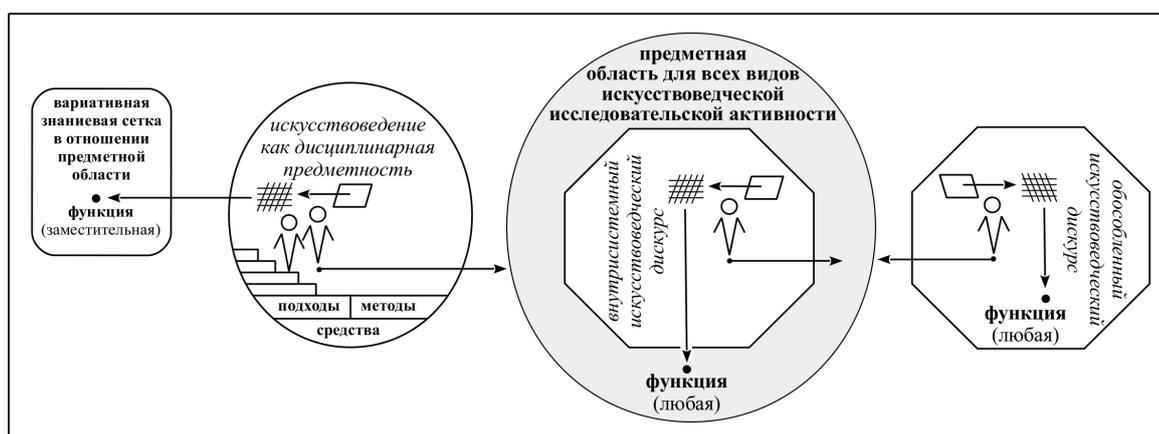


Рис. 4

к познанию, в условиях которого в противовес натуралистическому подходу к познанию познаваемым определяется не то, что противопоставляется познающему в процессе познания, а сама познавательная деятельность, реализуемая в ситуации натуралистического подхода к познанию [Щедровицкий, Методологический смысл..., 1995], нам не надо будет каждый раз оговаривать, в условиях какой из по крайней мере трёх вышеописанных ситуаций мы будем реализовывать эту свою специфическую методологическую активность.

Имея в виду, что перманентная рефлексивно-методологическая работа заключается в том, что «во-первых, на основе имеющегося продукта познания – знаниевого представления в отношении познаваемого, через его распредмечивание (определение механизма получения знания) осуществляется построение максимально объективированной онтологической схемы познаваемого, основанной на фактологической информации, содержащейся в распредмеченном, по отношению к которой данное знаниевое построение может быть позиционировано точно также как к исходному познаваемому» [Штейн, 2017, с. 9], а «во-вторых, в ситуации продолжения познавательной активности кого-либо в отношении того же самого познаваемого, продукты данной активности продолжают позиционироваться методологом к построенной ранее онтологической схеме познаваемого и при наличии в позиционируемом того, что является независимым от используемых познавательных механизмов, то есть – фактов, выражаться в качестве дополнений к исходной онтологической схеме» [Штейн, 2017, с. 9], и может разворачиваться в двух принципиально разных вариантах-стратегиях: метапарадигмальной – в которой «на основе имеющейся онтологической схемы, независимо от наличествующих знаниевых представлений или же напротив – опираясь на них, выстраивается максимальная схематическая модель познаваемого» [Штейн, 2017, с. 10] и в стратегии специальной методологической работы – «в рамках которой активность методолога связана исключительно с рефлексивным ответом на активность познающих субъектов, находящихся в ситуации натуралистического подхода к познанию в отношении познаваемого, которое соотносится с имеющейся у методолога онтологической схемой этого познаваемого» [Штейн, 2017, с. 10], в настоящей работе будет использоваться более подходящая для реализации поставленной цели – стратегия, связанная с ведением специальной методологической работы.

Таким образом, имея уже онтологическую схему предметной области искусствоведения (для удобства – репродуцируем её здесь – *рис. 5*) – того, что лежит в основе всех искусствоведческих исследований, состоящую из трёх элементов: деятельности один (Д-1), «продуктом которой является сенсорновоспринимаемая форма (СВФ), заключаемая в одном варианте реализации данной деятельности в устоявшийся продуктивный контейнер, а во втором – в неустоявшийся продуктивный контейнер», деятельности два (Д-2), «в которой продукт первой деятельности выполняет определённую функцию», и, наконец, деятельности три (Д-3), «для которой продукт первой деятельности является исходным материалом, оказывающимся таковым или вследствие обращения к нему или же в результате его собственной актуализации, и в отношении которого реализуется одно из двух или же сразу два принципиальных действия – маркирование термином “искусство” и координирование по отношению к иным формам, которые уже имеют маркирование термином “искусство”, продуктом чего является маркированная и/или скоординированная (помещённая в определённую “систему координат”) сенсорновоспринимаемая форма» [Штейн, 2017, с. 10-14], для реализации специальной методологической стратегии в условиях перманентной рефлексивно-методологической работы, исходя из исходного целеполагания, нам необходимо будет, во-первых, установить место деятельности, связанной с формированием термина «современное искусство» в структуре имеющейся онтологической схемы предметной области искусствоведения, во-вторых, сконструировать онтологическую схему данной деятельности в максимально возможных вариантах её конкретной реализации, и, наконец, в-третьих, на основе анализа этих вариантов попытаться установить наиболее корректную «причину», побуждающую рефлексивно-исследовательскую активность, в условиях которой и возникает термин «современное искусство».

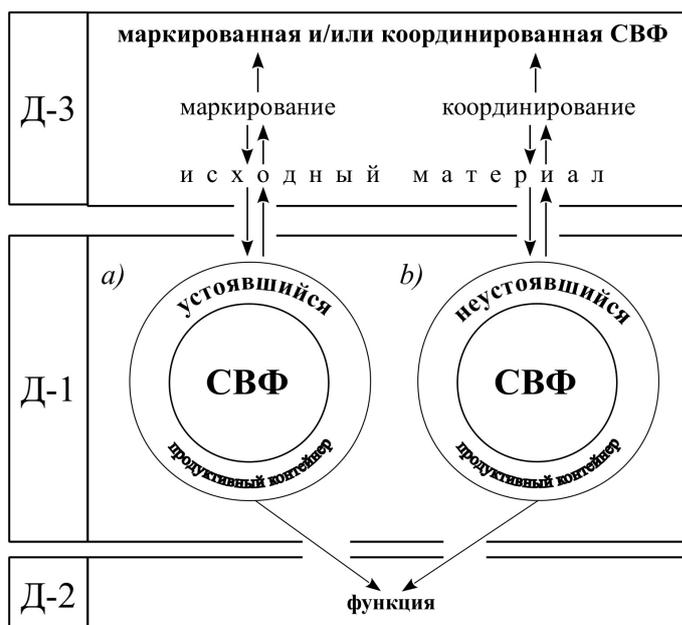


Рис. 5

2. Онтологическая схема термина «современное искусство»

Прежде, чем приступить непосредственно к конструированию онтологической схемы термина «современное искусство», сделаем два предварительных замечания.

Первое замечание касается следующего: так как термин «современное искусство» возникает в результате реализации определённого рода рефлексивно-исследовательской активности, которая для нас определяется в качестве исследуемого, а в существующем построении онтологии предметной области искусствоведения уже наличествует компонент, связанный с подобной деятельностью – деятельность три, то в рамках настоящей работы мы вполне можем допустить, что исследуемая деятельность является её специфической разновидностью, равно как и все остальные разновидности рефлексивно-исследовательской активности, которые в отсутствии полноценного парадигмального знания только в его отсутствии условно могут считаться дисциплинарными и противопоставляться данной предметной области, тогда как по сути, с точки зрения потенциальной научной парадигмы в отношении выделенной предметной области, они должны рассматриваться исключительно как части исследуемого (в нашем случае – изначально получая своё место в деятельности три, которая при более масштабном построении скорее всего будет трансформироваться в целый комплекс специфических видов деятельности, формально объединяемых по характеру реализуемой активности и получаемому продуктивному выходу).

Второе. Не имея ещё искомого онтологического построения, но только сам термин «современное искусство» как продукт специфической рефлексивно-исследовательской активности, имеющий сам в себе определённую изначально семантическую составляющую, связанную с использованием в нём двух слов, независимых от их конкретной концептуализации, а также набор представлений в его отношении, можно предварительно определить, что разбираемый термин возникает в результате некоего формального разделения исследуемого в границах данной деятельности, полагаемого на условной хронологической шкале, и связан более с актуальным моментом времени, чем со временем исторически удалённым.

На самом общем масштабе без учёта каких-либо возможных внешних компонентов исходным материалом для развёртывания рассматриваемой рефлексивно-исследовательской активности, которая реализуется с конкретной рефлексивно-исследовательской позиции (РИП), обусловленной нахождением в условиях деятельности три и в определённый актуальный момент (АМ) времени, могут быть определены все три деятельности, входящие в онтологическую схему предметной области искусствоведения, включая и саму деятельность три (ту её часть, которая не связана с данной активностью), из которой и реализуется разбираемая рефлексивно-исследовательская деятельность.

Кроме термина «современное искусство», который сам по себе только маркирует нечто, продуктом данной деятельности может быть определена граница на условной хронологической шкале, вводящая разделение её на две части и проводящая условную разделительную линии по всем трём исходным видам деятельности (схема 6а).

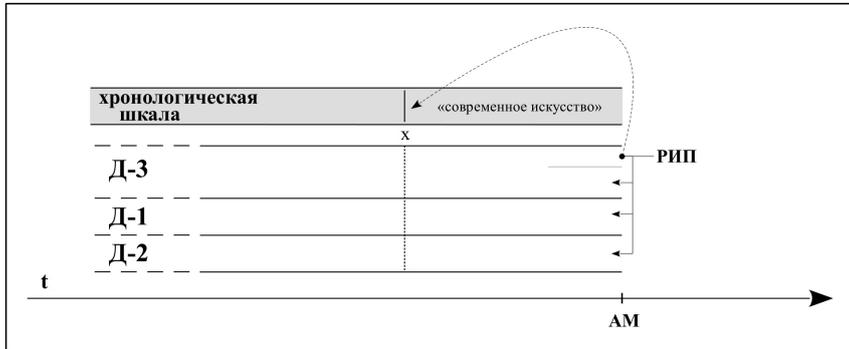


Рис. 6а

Первое, что необходимо заметить в связи с полученным промежуточным построением, что в один и тот же актуальный момент времени могут разворачиваться сразу несколько подобных рефлексивно-исследовательских видов деятельности, реализуемых с разными установками, поэтому может возникнуть вариативность производного продукта, специфической характеристикой которого может стать наличие не одной – «левой» границы «современного искусства», но и «правой» его границы (схема 6б).

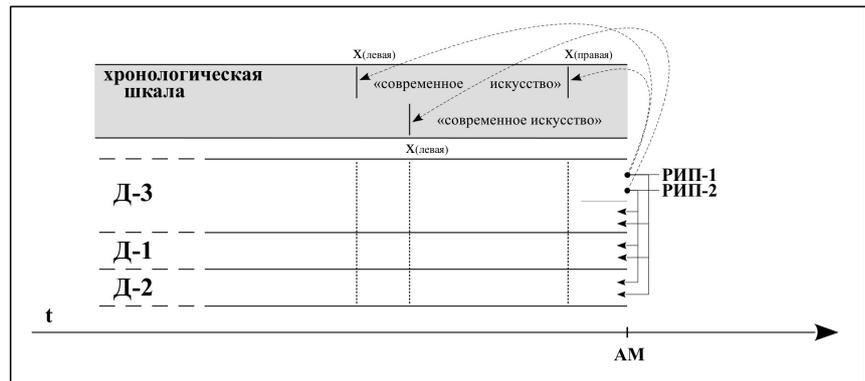


Рис. 6б

Второе, о чём необходимо сказать – это то, что разбираемая рефлексивно-исследовательская деятельность, конечно же, может развёртываться в различное время, причём для более поздних её реализаций одним из компонентов исходного материала вполне может быть подобная деятельность, реализованная ранее, а продукт – граница или границы – не совпадать с уже имеющимися границами и к тому же делить не все три исходных вида деятельности, а, например, какой-то один из них (схема 6с).

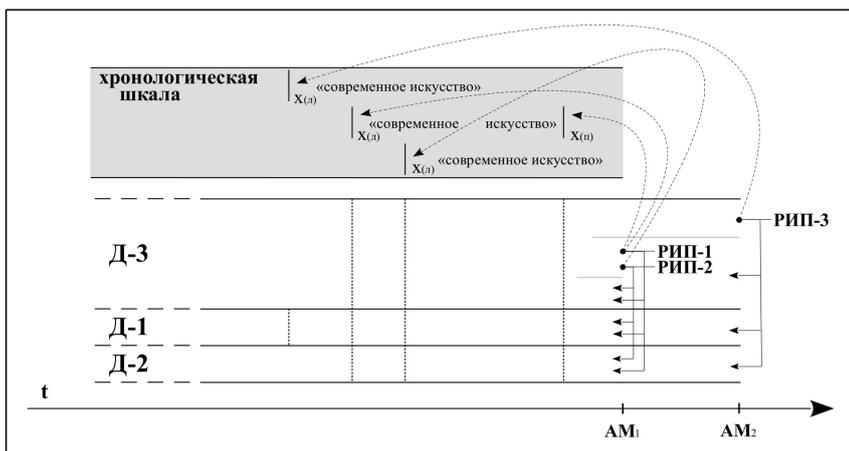


Рис. 6с

Определим полученное построение в качестве возможной самой общей онтологической схемы термина «современное искусство». Анализируя её, можно сделать вывод о наличии в ней двух принципиальных элементов: *рефлексивного* – связанного с исследовательской активностью, и *причинного* – обусловленного фокусом исследовательской активности, являющегося для неё исходным материалом. Исходя из специфики взаимосвязи этих элементов, а так же реально наличествующих ситуаций, о которых преднамеренно мы не будем здесь упоминать для того, чтобы избежать излишних промежуточных построений, связанных со множеством частных концептуальных вариантов их конкретных реализаций¹, можно выделить три принципа, лежащих в основе конкретных (реальных или потенциально возможных) реализаций разбираемой рефлексивно-исследовательской активности и, соответственно, получаемых в её условиях вариантов конечного продукта. Условно назовём эти принципы – формальным, концептуальным и морфологическим.

Формальный принцип продуцирования термина «современное искусство» связан с тем, что в условиях реализации рефлексивно-исследовательской активности в актуальный момент времени на хронологической шкале откладывается некий условный «временной период», которому априори соответствует всё, что попадает в него в условиях деятельности один и два (деятельность три в условиях данного принципа, как правило, не рассматривается как компонент маркируемого), правая граница которого соответствует актуальному моменту, а левая – границе того, что и маркируется термином «современное искусство» (схема 7а).

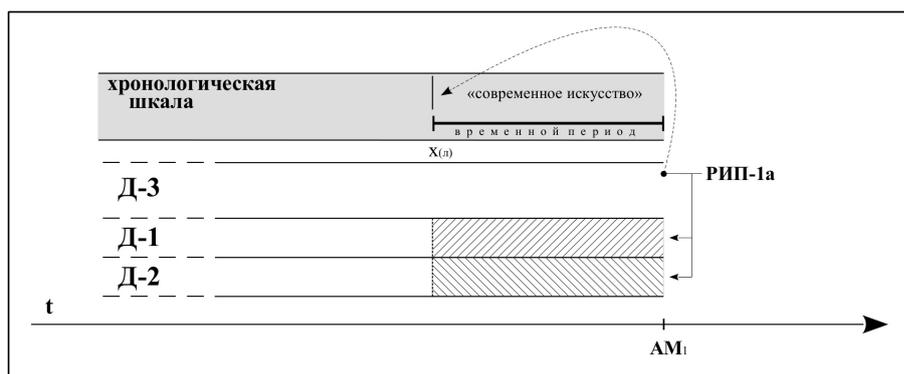


Рис. 7а

Специфика данного принципа заключается в том, что, во-первых, вообще всё, что попадает под границы данного периода во всех двух видах деятельности онтологической схемы предметной области искусствоведения, маркируется термином «современное искусство», а, во-вторых, что сам этот период, оставаясь неизменным (или принципиально неизменным) по своей протяжённости, перманентно постепенно отодвигается вправо с изменением актуального момента (схема 7б).

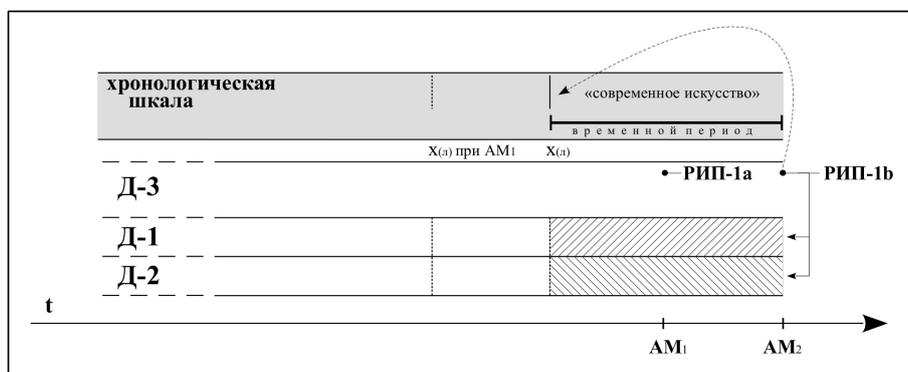


Рис. 7б

¹ По большому счёту все они – предмет интереса в исследованиях уже не теории, а истории искусства, причём авторы которых, зачастую не имея возможности абстрагироваться от собственных концептуальных представлений, не столько фиксируют наличествующее, сколько его интерпретируют – см. например: [Бонито Олива, 2003; Андреева, 2007; Яхнин, 2011; Искусство с 1900 года, 2015; Хан-Магомедова, 2017].

Концептуальный принцип продуцирования термина «современное искусство» обусловлен тем, что в условиях реализации рефлексивно-исследовательской активности, связанной с наличием определённых конкретных изначальных установок в отношении к исследуемому – более или менее чётко оформленной концепции, в актуальный момент времени фиксируется и откладывается на хронологической шкале некая условная левая граница, вводящая разделение отдельных компонентов одной, двух, или всех трёх видов исходной деятельности, входящих в онтологическую схему предметной области искусствоведения, на две части – правая из которых маркируется термином «современное искусство» (на схематическом построении мы будем указывать максимальное разделение по всем трём видам деятельности). То есть данным принципом фиксируется, что в каждом из трёх видов деятельности есть нечто, что с определённого времени может быть отнесено к «современному искусству», а так же нечто, что вообще независимо от времени не имеет к нему никакого отношения, то есть вводится своеобразное разделение рассматриваемых видов деятельности на две части не только по хронологическому, но и по качественному признаку (схема 8a). Причём с изменением актуального момента левая граница остаётся неизменной, равно как и изначально принятое разделение деятельностей «по горизонтали» (схема 8b).

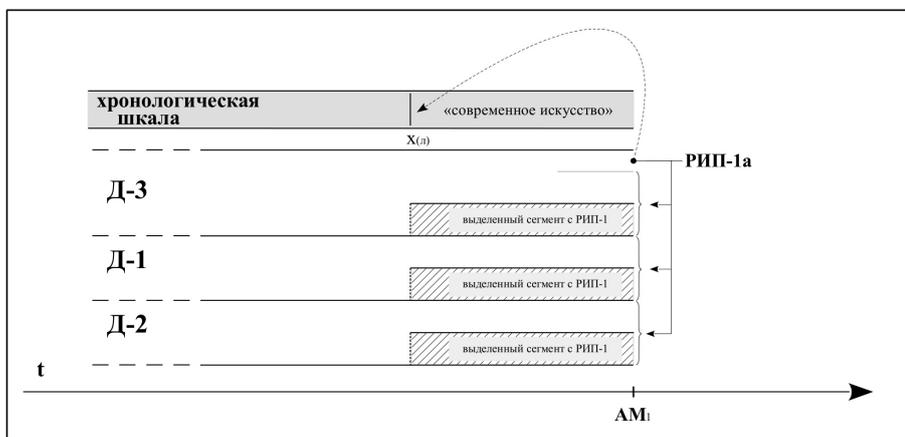


Рис. 8a

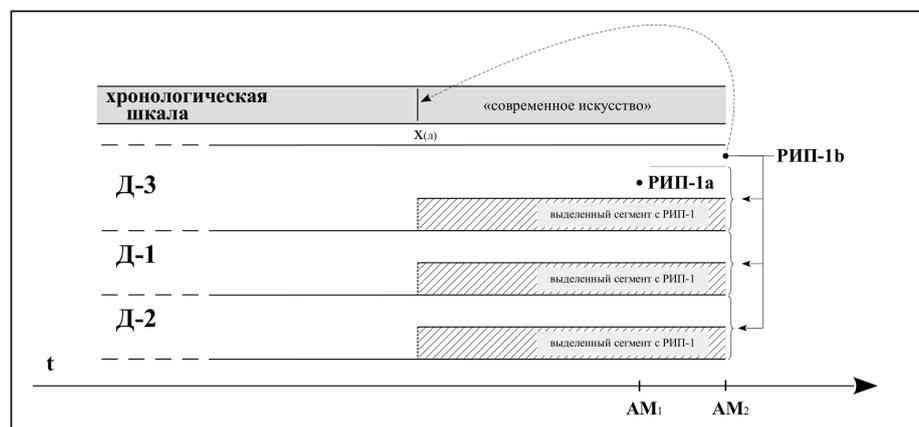


Рис. 8b

Однако в тот же самый – например, во второй для изначальной рефлексивно-исследовательской активности, актуальный момент времени может возникнуть иная рефлексивно-исследовательская активность, в условиях которой, на основании проблематизации имеющегося разделения, при условии принятия в целом исходного концепта, лежащего в основе демаркации, может сформироваться уточнение левой границы для термина «современное искусство», равно как и корректировка того, что в рассматриваемых трёх видах деятельности может быть условием для принятия именно такого их разделения на компоненты (схема 8c).

Затем уже, когда в какие-то последующие актуальные моменты исследуемым становится в том числе и имеющаяся вариативная рефлексивно-исследовательская активность, в условиях которой возникает такое разделение, при условии принятия исходной концепции, вполне возможно

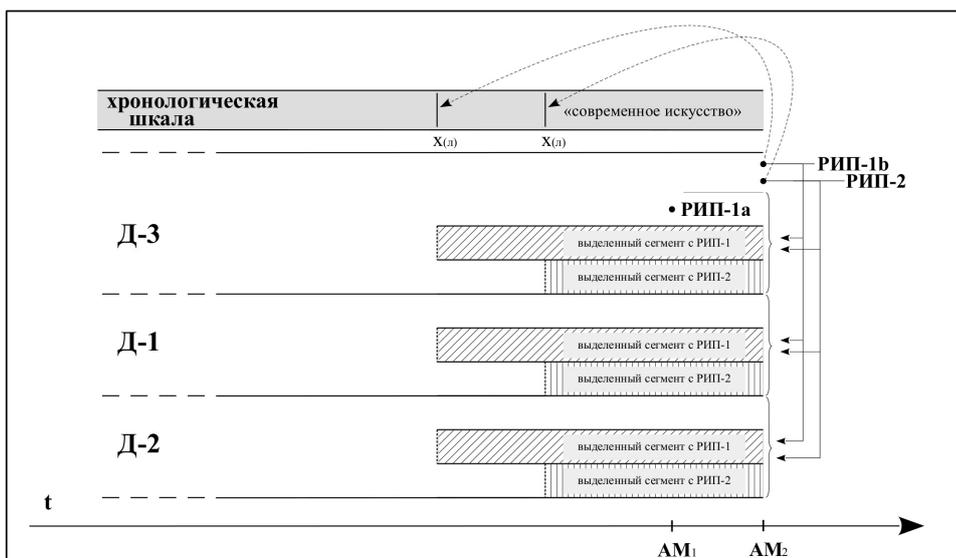


Рис. 8с

формирование некоторых уточнений, касающихся как левой границы, так и того, что в самих рассматриваемых трёх видах деятельности является основанием для их разделения на то, что может быть маркировано термином «современное искусство», а что нет. Всё это в конце концов скорее всего приводит, во-первых, к формированию условного периода (на схеме обозначаемого границами $x(l)1$ и $x(l)2$), в котором полагаются все возможные варианты левой границы для «современного искусства», а также совокупность вариативных дополнений к исходной концепции, связанных с тем, что в рассматриваемых видах деятельности маркируется термином «современное искусство», а что нет (схема 8d). Таким образом, здесь мы видим частичную реализацию того, что является основой для следующего – морфологического принципа, который вполне может полноценно реализоваться уже здесь – в качестве механизма выделения того, что в рассматриваемых трёх видах деятельности является основанием для их разделения на то, что может быть маркировано термином «современное искусство», а что нет.

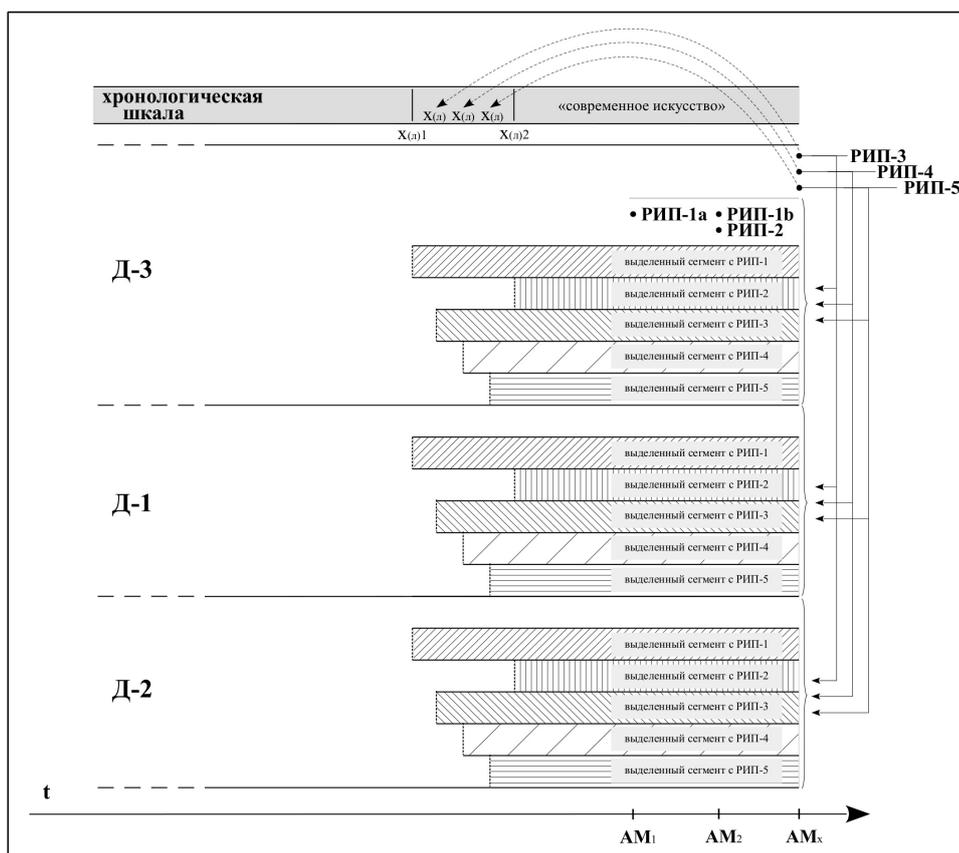


Рис. 8d

Последнее дополнение относительно концептуального принципа связано с тем, что в случае формирования какой-либо иной исходной концепции – на хронологической шкале будет отложена независимая от предыдущей условная левая граница, вводящая разделение отдельных компонентов одной, двух, или всех трёх видов исходных деятельностей, входящих в онтологическую схему предметной области искусствоведения, на две части – правая из которых будет маркирована термином «современное искусство» (схема 8e). При поддержке и развитии этой концепции, а также при наличии в ней самой условий для этого – она может быть развёрнута точно так же, как и концепция из первого примера.

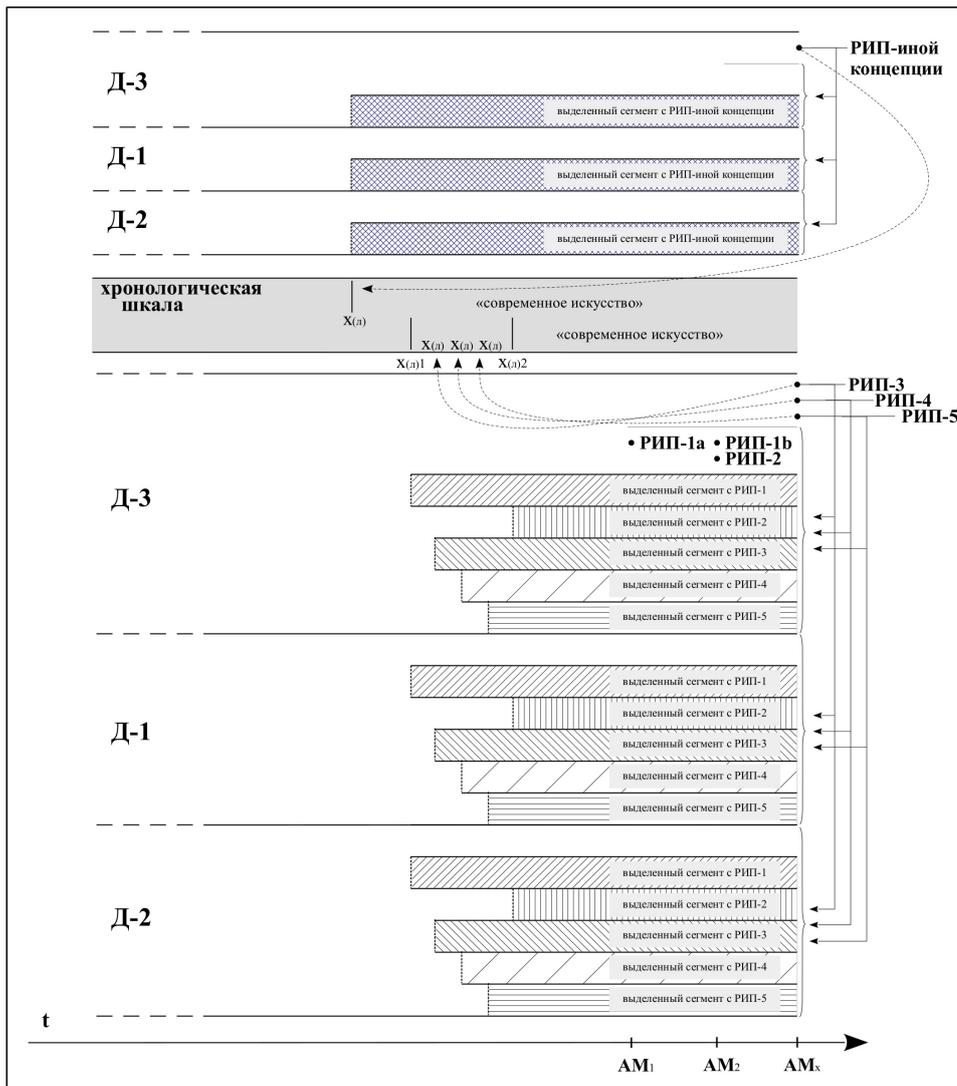


Рис. 8e

Морфологический принцип продуцирования термина «современное искусство» заключается в том, что маркирование термином «современное искусство» осуществляется вне обусловленности рефлексивно-исследовательской активности той или иной исходной концепцией, но исходя из анализа состава одного, двух или всех трёх рассматриваемых видов деятельности, входящих в онтологическую схему предметной области искусствоведения, и так же, как и в концептуальном принципе – в отношении не всего вообще в этих видах деятельности, а только в отношении того, что по тем или иным исходным установкам, которые могут быть вариативны, соответствует данному маркеру. Причём главным оказывается не сам состав компонента деятельности, а характер качественной трансформации этого состава, позволяющий в условиях реализации рефлексивно-исследовательской активности разделять трансформируемое от исходного и маркировать его или как непосредственно само «современное искусство», или как элемент того целого, которое в совокупности с иными выделяемыми элементами маркируется как «современное искусство».

На самом общем масштабе состав деятельности один может быть разложен на два отдельных компонента (кд – компонент деятельности): кд-1 – собственно морфологию деятельности, включающую в себя такой важный элемент деятельности как продуктивный «контейнер» – то, что определённым образом характеризует специфику как самой этой конкретной деятельности, так и специфику формосодержательной целостности её продукта, а также границы вариативности данной целостности и кд-2 – морфологию продукта деятельности. Отдельно в составе деятельности необходимо выделить «иное», подразумевая, что вполне возможно наличие чего-то, что не вошло ни в один из двух обозначенных компонентов.

Так как в деятельности два, исходя из её специфики в онтологической схеме предметной области искусствоведения, нас в основном интересует характер функции (ф) включаемого в неё продукта деятельности один, то она может быть разложена как минимум на четыре вида наиболее распространённых специфических для рассматриваемого типа продуктов функций: ф-1 – прикладная утилитарная функция, ф-2 – предмет «эстетического наслаждения», ф-3 – возбудитель мыслительной активности, ф-4 – предмет искусствоведческой рефлексии в условиях деятельности три. Также как и в отношении к деятельности один, отдельно надо указать «иное», как потенциально возможное, но не включённое в выделенное.

Учитывая исходные для онтологической схемы предметной области искусствоведения действия, которые реализуются в условиях деятельности три (маркирование и координирование), именно по разности принципов маркирования (пм – принцип маркирования) и координирования (пк – принцип координирования) может быть проведено деление данной деятельности.

При этом принципов маркирования может быть выделено по крайней мере четыре (кроме возможного «иного»):

- 1) эстетический – связанный с принятием тех или иных эстетических категорий, выявление которых в рассматриваемом позволяет маркировать его термином «искусство»;
- 2) функциональный – основанный на той или иной определённой функции, которую должно реализовывать рассматриваемое, чтобы быть маркировано как «искусство»;
- 3) эволюционный – обусловленный наличием такой оценки рассматриваемого по отношению к уже имеющемуся, актуализированному исторически ранее, которая позволяет определить его некоторую качественную трансформацию, наличие которой и служит основанием для маркирования рассматриваемого термином «искусство»;
- 4) концептуальный – зависящий от той или иной конкретной концепции, в условиях которой формируются определённые требования, по которым рассматриваемое может быть маркировано как «искусство» (по большому счёту – все предыдущие принципы маркирования являются конкретизациями наиболее распространённых реализаций этого принципа, а общее количество таких концепций – потенциально неограниченно).

Основных принципов координирования может быть выделено два (кроме возможного «иного»):

- 1) принцип формального соответствия – связанный с тем, что рассматриваемое по формальным признакам (например, единство продуктивного контейнера, исходного материала, сходство выражения формосодержательной целостности, функции т.п.) схоже с тем, что уже маркировано термином «искусство» и таким образом может быть соотнесено с ним, в результате чего или напрямую – через это соотнесение рассматриваемое может получить статус маркированного, или же после реализации координирования, будучи перенаправленным – через непосредственное маркирование;

- 2) принцип генетической связи – основан на том, что соотнесение рассматриваемого с тем, что уже маркировано термином «искусство», может быть осуществлено даже без какой-либо видимой связи между ними, на основании одного лишь концептуализированного допущения (как правило как-то исторически обоснованного), что они каким-то образом связаны (например, связь перформанса с изобразительным искусством может быть концептуально обоснована тем, что перформанс – это преодоление художником границ рамки картины и выход за её плоскость, однако,

с другой точки зрения может быть концептуально обосновано совсем иное – например, связь перформанса с театром, преодолевающим заданность действия материалом пьесы и условность сцены), так что одно и то же может быть и скоординировано (при принятии допущения), и получить отказ в такой координации (при намеренном отсечении наличествующего допущения как необоснованного, или же при банальном отсутствии информации о потенциально имеющемся возможном допущении).

И тут допустим самый широкий спектр различных вариантов членения исходных видов деятельности – от одного до всех компонентов каждой деятельности до полного отсутствия деления какой-то одной или даже двух видов деятельности, а также возможно хронологическое несовпадение границ деления как самих деятельностей, так и различных компонентов внутри одной и той же деятельности, производимой с одной и той же рефлексивно-исследовательской позиции и т.д. В связи с этим уже нельзя говорить о том, что на хронологической шкале откладываются какие-то чёткие границы, вводящие разделение на «современное искусство» и то, что им не является – принцип продуцирования рассматриваемого термина, номинально оставаясь зависимым от хронологической составляющей, по сути абстрагируется от неё и полностью подчиняется вариативным наборам качественных характеристик и оценок компонентов трёх рассматриваемых видов деятельности.

Приведём в качестве примера три условных разнохарактерных варианта.

В первом из них – в актуальный момент один с рефлексивно-исследовательской позиции один-а в результате реализации рефлексивно-исследовательской активности в отношении всех трёх исходных видов деятельности во втором компоненте деятельности один «морфология продукта деятельности» обозначается граница, которой фиксируется происходящая в какой-то момент времени трансформация данного компонента (кд-2 | (кд-2)tr), что позволяет ввести на качественной шкале маркер «современное искусство», который в данном случае и связан с этой трансформацией. Однако в актуальный момент два с рефлексивно-исследовательской позиции один-б, являющейся «преемницей» позиции один-а, то есть принимающей положение о таком маркировании чего-то в качестве «современного искусства», вполне возможно появление некоего уточнения, связанного с тем, что не только то, что было указано в предыдущий актуальный момент, но и нечто иное, например, происходящая в тот же самый момент времени, что и трансформация «морфология продукта деятельности», трансформация первой функции деятельности два – «прикладной утилитарной» (ф-1 | (ф-1)tr), является обоснованием выделения принципиально того же самого в качестве «современного искусства» (схема 9а).

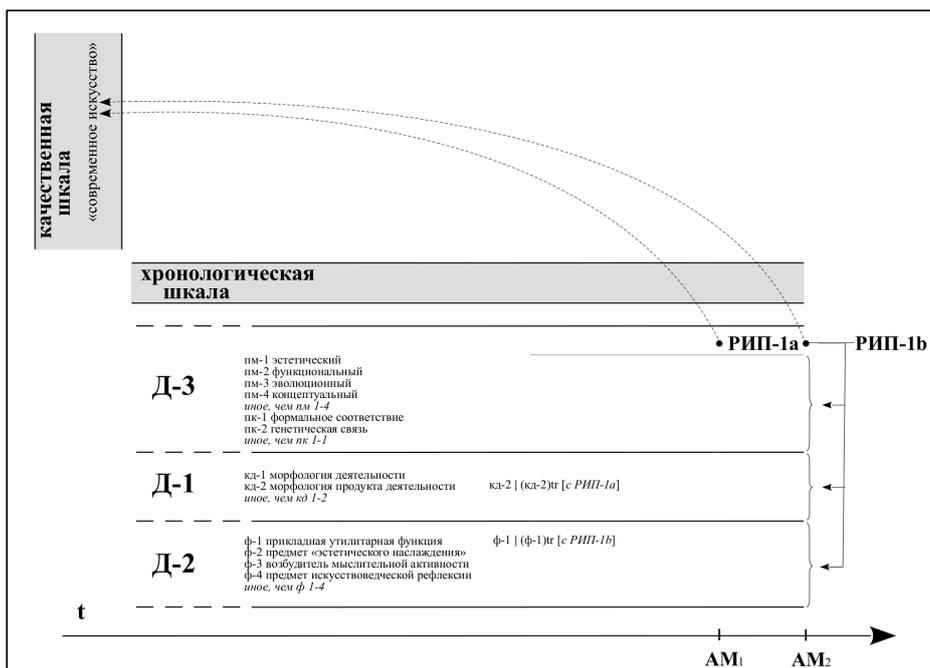


Рис. 9а

Во втором примере, который реализуется в качестве параллельного первому примеру, в актуальный момент два с рефлексивно-исследовательской позиции два в результате реализации рефлексивно-исследовательской активности в отношении всех трёх исходных видов деятельности одновременно фиксируется целый ряд аспектов: первый – в первом компоненте деятельности один «морфология деятельности» обозначается граница, которой фиксируется происходящая в какой-то момент времени трансформация данного компонента (кд-1 | (кд-1)tr), второй аспект – в одной из функций деятельности два – «предмет “эстетического наслаждения”» в иной момент времени по сравнению с зафиксированным в первом аспекте, фиксируется её трансформация (ф-2 | (ф-2)tr), третий аспект – в «эстетическом» принципе маркирования в условиях исходной деятельности один фиксируется происходящая в иной момент времени по сравнению с зафиксированным в первых двух аспектах, трансформация (пм-1 | (пм-1)tr), которые в совокупности позволяют ввести на качественной шкале иной от имеющегося маркер «современное искусство», который в данном случае и связан с описанной трансформацией трёх различных компонентов всех трёх исходных видов деятельности (схема 9b).

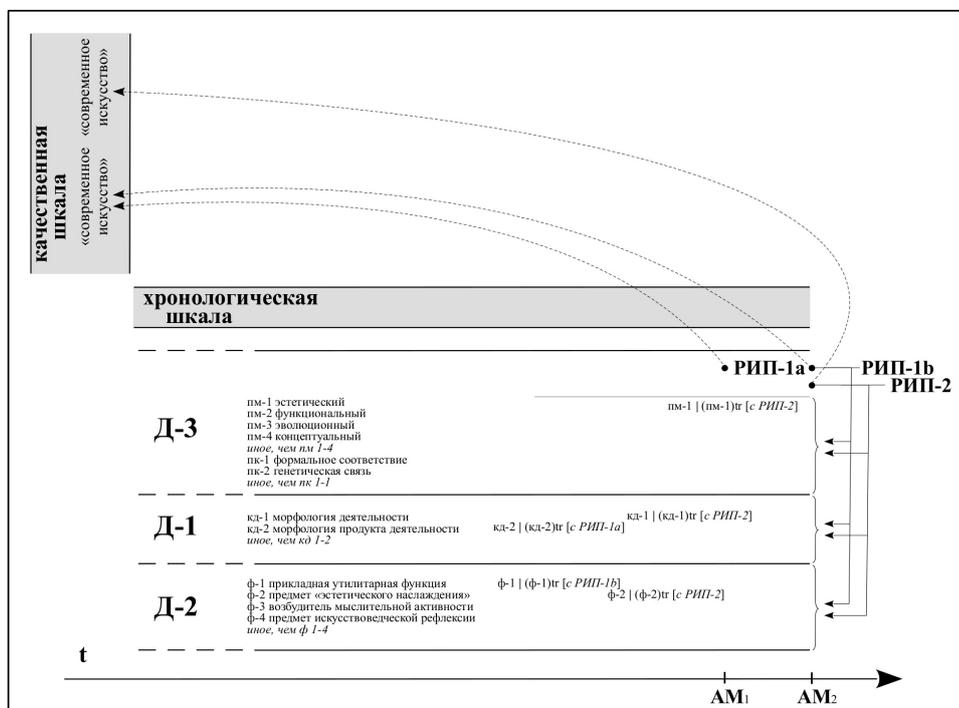


Рис. 9b

В третьем рассматриваемом варианте-примере, реализуемом параллельно первым двум, представим вот такой принципиально иной случай: в актуальный момент два с рефлексивно-исследовательской позиции три в результате реализации рефлексивно-исследовательской активности в отношении всех трёх исходных видов деятельности фиксируется двойственная трансформация принципа координирования два, реализующегося в условиях исходной деятельности три, которая сначала происходит как уже знакомая по предыдущим примерам трансформация (пк-2 | (пк-2)tr), а затем уже разворачивается как трансформация в отношении первично трансформированного (| ((пк-2)tr)tr), и таким образом с данной позиции на качественной шкале вводится третий – принципиально иной от уже наличествующих, маркер «современное искусство», который в данном случае, во-первых, связан с этой двойной трансформацией, а, во-вторых, вводит временное ограничение для качественного характера данного маркера «современное искусство», полагаемое между этими двумя трансформациями (схема 9с).

Дополняя изначально сделанное построение (схема 6с) делением всех трёх исходных видов деятельности на компоненты, а также качественной шкалой и тремя вариантами отложения на ней

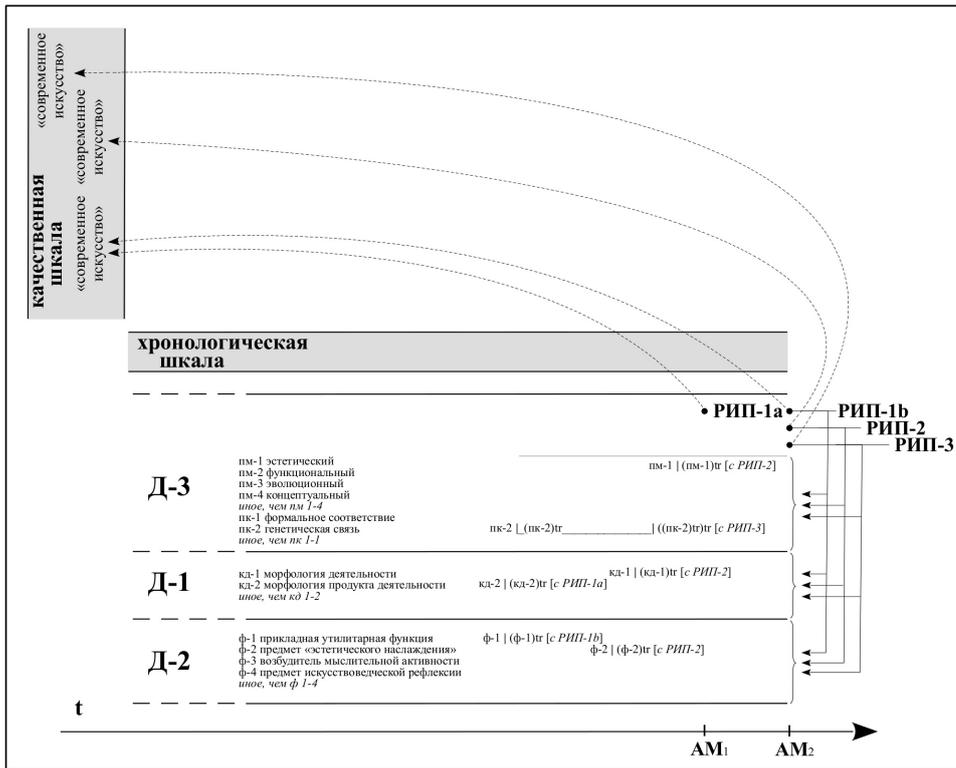


Рис. 9с

термина «современное искусство», не совпадающего с имеющимся термином на хронологической шкале, чего мы не могли сделать в самом начале работы над данной схемой, теперь мы получаем самую общую онтологическую схему термина «современное искусство» (схема 10), по отношению к которой все предыдущие полученные построения могут быть охарактеризованы как производные и конкретизирующие.

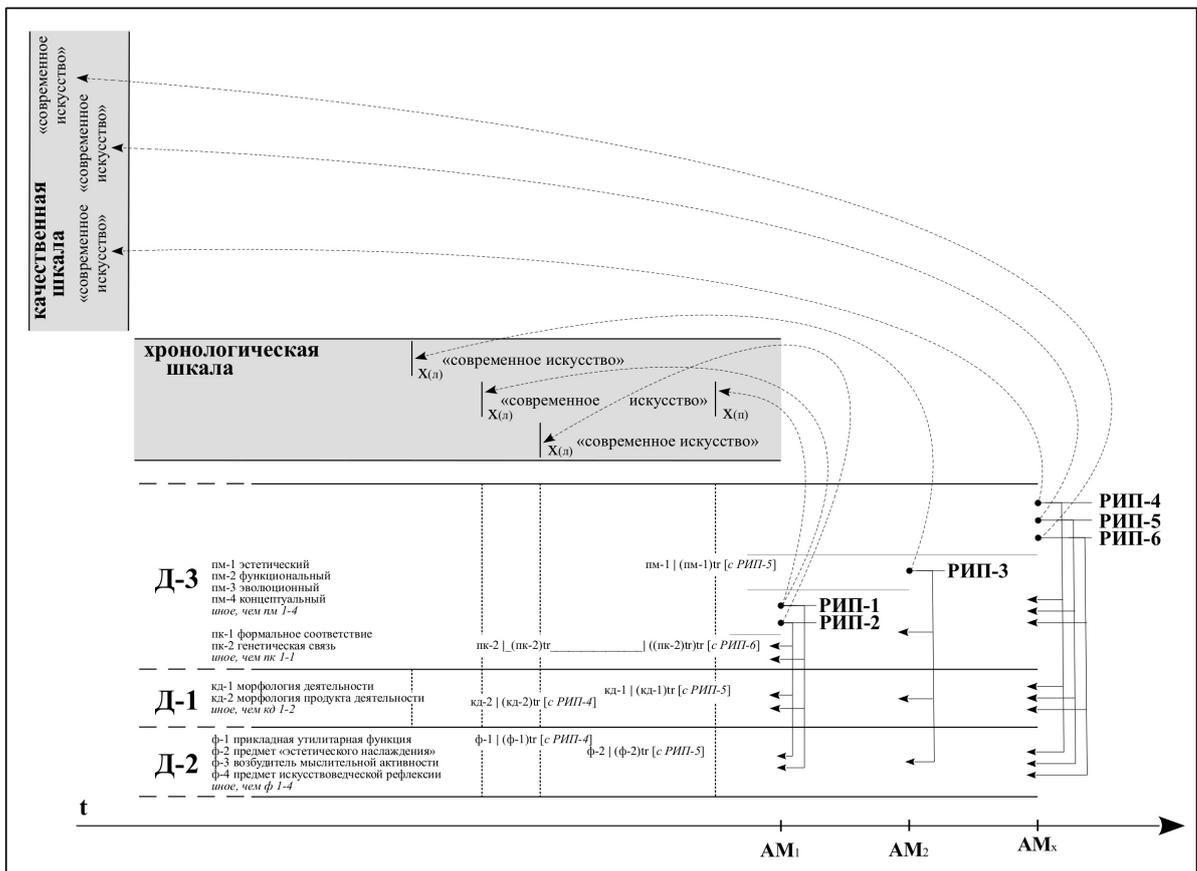


Рис. 10

3. Причинный элемент онтологии «современного искусства»

Основные компоненты причинного элемента онтологии «современного искусства» в самом общем виде были перечислены при описании морфологического принципа продуцирования термина «современное искусство». Ничего не утверждая, но только анализируя имеющееся, постараемся показать, что именно в предмете разобранной рефлексивно-исследовательской активности следует искать основу – вне концептуальную причину для выделения из него того, что затем маркируется термином «современное искусство».

В морфологии деятельности один таким компонентом является исходный материал, который оказывается неотделим от другого компонента данной деятельности – продуктивного контейнера.

На самом общем масштабе представления деятельности [Щедровицкий, Исходные представления..., 1995, с. 243-244] исходный материал – это то, что в результате применения к нему конкретных средств, определённым образом – с использованием метода, характерного для всей этой деятельности в целом или его конкретной уникальной реализации, переводится в состояние продукта, формосодержательная целостность которого обусловлена как спецификой продуктивного контейнера, подразумевающей унификацию или допускающей вариативность продуктивного целого, а также спецификой конкретной цели. Таким образом, исходный материал – это то, из чего непосредственно продуцируется нечто, что затем может быть маркировано как «искусство» или же как «современное искусство». Трансформация исходного материала при неизменности продуктивного контейнера, обуславливающего специфику деятельности, объективно приводит к качественной трансформации продукта деятельности: продукт, полученный из одного материала, объективно иной, чем тот же продукт, полученный из другого материала. Например, коллаж из фрагментов рисунков (исходный материал – фрагменты рисунков) и коллаж из фрагментов рисунков и фотографий (исходный материал – фрагменты рисунков и фотографии) – это совершенно разный коллаж. Причём важно, что речь здесь не идёт о формосодержательной целостности продукта (на фиксации качественной трансформации формосодержательной целостности продукта, полученного из одного и того же материала, в условиях единого продуктивного контейнера, основано стилистическое деление), но исключительно об исходном материале. И это первое, что может быть вне концептуальной причиной для выделения из предмета того, что затем маркируется термином «современное искусство».

Ещё один важный момент, связанный с исходным материалом – это то, что один и тот же исходный материал может использоваться как сам по себе, так и в качестве компонента совместно с иным или иными исходными материалами в самых разных видах деятельности, при кажущемся формальном сохранении одного и того же продуктивного контейнера. Однако это не всегда так, что может быть проиллюстрировано тремя конкретными примерами.

Первый пример. Исходным материалом для не монументальной иконописи (то есть для икон, которые могут получать вариативное место внутри храма, а так же быть использованы и вне храмового пространства) являются а) представление об изображаемом, б) непосредственные материалы для изображения – краски, с) плоскость для изображения. Продуктивный контейнер – иконописное изображение. Исходным материалом для монументальной храмовой росписи помимо вышеперечисленного является ещё и – d) место, в котором создаётся изображение, а продуктивным контейнером является уже не просто иконописное изображение, а пространственная актуализация иконописного изображения в храмовом пространстве.

Второй пример. Неизменным исходным материалом для граффити являются: а) представление об изображаемом, б) непосредственные материалы для изображения – краски, с) плоскость для изображения, d) произвольное место, в котором создаётся изображение. Но также – не обязательно, но возможно – e) конкретное место, в котором создаётся изображение (в данном случае – это трансформация компонента исходного материала d), f) ситуация, в которой будет актуализироваться изображение. И вот эти «e») и «f») качественно меняют всю, казалось бы одну и ту же, деятельность,

принципиально трансформируя продуктивный контейнер, который из плоскостного изображения превращается в интервенцию или в акцию.

Третий пример. Если возникает нечто, что полноценно не может рассматриваться вне того контекста, в котором реализовалась деятельность по производству этого нечто и/или в условиях которого это нечто актуализировалось (например, определённые перформативные формы, тесно связанные с различными – квир, феминистическими и иными «теориями»), то, следовательно, этот контекст должен рассматриваться уже не как контекст, но и как часть исходного материала, из которого продуцируется это нечто, и как часть целостности самого продукта – того, без чего эта деятельность не могла бы быть реализована, а целостность получить своё оформление в том качестве, в котором она оказывается именно этой целостностью, а не какой-либо иной. А это значит, что принципиально меняется и продуктивный контейнер для выражения такого рода продуктивной целостности, при её возможном формальном сходстве с иными целостностями, в состав которых не входит в качестве обязательной структурной составляющей контекст.

Таким образом, не качественное, но принципиальное разделение схожих продуктов может происходить по объективно разному составу их исходного материала, что вынуждает фиксировать выражение схожего в принципиально разных продуктивных контейнерах. То есть уточнение, а по факту – определение нового продуктивного контейнера – это второе, что может быть вне концептуальной причиной для выделения из предмета того, что затем маркируется термином «современное искусство».

Специфическим вариантом только что описанного является формирование нового продуктивного контейнера, компонентом которого оказывается концепт, связывающий его с тем продуктивным контейнером, в котором ранее выражалось то, что сейчас выражается в нём самом. В качестве примера можно привести перформанс в том варианте отношения к нему, который обусловлен тем, что автор преодолевает ограниченность плоскости и выходит за её пределы – данный концепт связывает перформанс (новый продуктивный контейнер) с плоскостным изображением (старый продуктивный контейнер), что вынуждает рассматривать два принципиально разных продуктивных контейнера, а, следовательно, и два различных вида деятельности в связи друг с другом, но при этом качественно – принципиально разводя. И это можно определить в качестве дополнения ко второму, что может быть вне концептуальной причиной для выделения из предмета того, что затем маркируется термином «современное искусство».

В связи с тем, что функция продукта деятельности один может и трансформироваться во времени, и быть вариативной в один и тот же актуальный момент, то в данном компоненте трудно выделить нечто, что может быть вне концептуальной причиной для выделения из предмета того, что затем маркируется термином «современное искусство».

В принципах маркирования в деятельности три, при рассмотрении их в качестве специфических видов деятельности, наравне с самим маркируемым – исходным материалом, на основании которого и происходит маркирование, всегда полагается нечто независимое от самой этой деятельности (собственно это нечто и позволяет производить маркирование). То же самое относится и к компоненту действия по координированию – установлению принципа генетической связи: устанавливая деятельность по фиксации данной связи в качестве исследуемого, можно заключить, что наравне с самим координируемым исходным материалом для установления генетической связи оказывается нечто наличествующее и не зависящее от самой этой деятельности (являющееся для этой деятельности в качестве данности). В обоих случаях этот «исходный материал», который может быть отличен от того, что мы рассматривали выше, говоря о предыдущих аспектах, и является тем, что может быть вне концептуальной причиной для выделения из предмета того, что затем маркируется термином «современное искусство». И это третье и последнее наше заключение.

Анализируя причинный элемент онтологической схемы термина «современное искусство», было определено по крайней мере три компонента, которые могут являться вне концептуальной причиной для выделения из предмета рефлексивно-исследовательской активности того, что затем маркируется термином «современное искусство». Данный вывод может быть использован и в самих искусствоведческих исследованиях, и в случае формирования обособленной от искусствования дисциплинарной предметности, связанной непосредственно с «современным искусством».

И тут можно зафиксировать как минимум три специфических варианта формирования такого рода дисциплинарной предметности.

Первый из них – тождественный искусствоведению, только в деятельности три онтологии его предметной области вместо маркера «искусство» будет функционировать маркер «современное искусство» или какой-либо иной его аналог.

Второй вариант – кардинально отличный от существующего искусствования может заключаться в том, что в онтологии предметной области новой дисциплинарной предметности вообще не будет деятельности три, или же, вернее, её функция для определения уникальности выделяемого будет сведена до минимума, так как структурообразующий центр данной онтологии – деятельность один будет настолько самоочевидной в своей специфичности по отношению к иным видам деятельности, а её продукты не потребовать никакого членения, что уже одного этого будет достаточно для её выделения. А самые разные потенциальные интерпретации продуктов данной деятельности – например, в качестве «искусства», «современного искусства» или чего бы то ни было – будут формально входить в деятельность три, но при этом никоим образом не трансформировать общую структурную целостность онтологии предметной области данной дисциплинарной предметности.

Третий же вариант – промежуточный между первыми двумя, может заключаться в том, что в онтологии предметной области дисциплинарной предметности, связанной исключительно с «современным искусством», все элементы будут такими же, как и в онтологической схеме предметной области искусствования, кроме состава деятельности три, из которой будет исключено действие по маркированию, так как будет исключена необходимость в самом термине «современное искусство», оказывающимся рудиментарным, ведь рассматриваться будет не то, что является качественной трансформацией того, что маркировано как «искусство», а специфические сенсорновоспринимаемые формы, как продукты различных видов деятельности, выделяемые из иных видов деятельности по специфике исходного материала, продуктивного контейнера, а главное – по координационной генетической связи с иными сенсорновоспринимаемыми формами, основанной на некоем конвенционном условии. Поэтому в деятельности три останется действие по координированию, в рамках которого на самом общем масштабе его рассмотрения будут реализовываться три функции: а) отсечение от рассматриваемого – сенсорновоспринимаемой формы генетической связи с «искусством» (при изначальном наличии таковой), б) допущение сенсорновоспринимаемой формы к рассмотрению в условиях предметной области, соответствующей дисциплинарной предметности, дистанцированной от искусствования – установление генетической связи с формами, уже рассматриваемыми в условиях данной дисциплинарной предметности, и, наконец, в) непосредственное координирование данной формы по отношению к уже имеющемуся в границах предметной области – определение его конкретного места в структуре целого.

Однако подробное обоснование возможного обособления исследований «современного искусства» от искусствования, а также анализ возможных специфических условий, необходимых для формирования и функционирования такой дисциплинарной предметности – это предмет для отдельного большого исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева Е.Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007.
2. Бонито Олива А. Искусство на исходе второго тысячелетия / Пер. Г.Курьеровой, К.Чекалова. – Москва: Художественный журнал, 2003.
3. Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм / Пер. Г.Абдушелишвили, А.Бобриков, О.Гаврикова и др. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015.
4. Хан-Магомедова В. Искусство. Современное. Тетрадь первая. – Б.м, «Издательские решения», 2017.
5. Штейн С.Ю. Перманентная рефлексивно-методологическая работа в условиях искусствоведения // Артикульт. 2017. 26(2). – С.6-26.
6. Щедровицкий Г.П. Исходные представления и категориальные средства теории деятельности // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. – Москва, Шк.Культ.Полит., 1995. – С.233-280.
7. Щедровицкий Г.П. Методологический смысл оппозиции натуралистического и системодетельностного подходов // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. – Москва, Шк.Культ.Полит., 1995. – С.143-154.
8. Яхнин А.Л. Антиискусство. – Москва: Книжница, 2011.

REFERENCES

1. Andreeva E.Y. *Postmodernizm. Iskusstvo vtoroj poloviny 20 – nachala 21 veka* [Postmodernism. The art of the second half of the XX - beginning of the XXI century.]. St. Petersburg, Azbuka-klassika, 2007.
2. Bonito Oliva A. *Iskusstvo na ishode vtorogo tysjacheletija* [Art at the end of the second millennium]. Per. G.Kur'erovoj, K.Chekalova. Moscow, Hudozhestvennyj zhurnal, 2003.
3. Han-Magomedova V. *Iskusstvo. Sovremennoe. Tetrad' pervaja* [Art. Contemporary. The first book]. B.m, «Izdatel'skie reshenija», 2017.
4. *Iskusstvo s 1900 goda. Modernizm. Antimodernizm. Postmodernizm* [Art since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism]. Per. G.Abdushelishvili, A.Bobrikov, O. Gavrikova i dr. Moscow, Ad Marginem Press, 2015.
5. Jahnin A.L. *Antiiskusstvo* [Anti-art]. Moscow, Knizhnica, 2011.
6. Schtein S.Y. *Permanentnaya refleksivno-metodologicheskaya rabota v usloviyah iskusstvovedeniya* [Permanent reflexive-methodological work in the conditions of art studies] in *Articult*. 2017. №26(2). Pp. 6-26.
7. Shchedrovitsky G.P. *Ishodnye predstavlenija i kategorial'nye sredstva teorii dejatel'nosti* [The basic concepts and categorical means of the activity theory] in Shchedrovitsky G.P. *Izbrannye trudy* [Selected works]. Moscow, Shk.Kul't.Polit., 1995. Pp.233-280.
8. Shchedrovitsky G.P. *Metodologicheskij smysl oppozicii naturalisticheskogo i sistemodejatel'nostnogo podhodov* [The methodological meaning of the opposition of the naturalistic and the activity-system approaches] in Shchedrovitsky G.P. *Izbrannye trudy* [Selected works]. Moscow, Shk.Kul't.Polit., 1995. Pp.143-154.