Государственный институт искусствознания

# ИСКУССТВОЗНАНИЕ: НАУКА, ОПЫТ, ПРОСВЕЩЕНИЕ

Сборник статей по материалам
международной научной конференции
9–11 ноября 2017 года

Москва 2018

УДК 7.072.2
ББК 70
И86

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

При содействии
Министерства культуры Российской Федерации
Фонда «Искусствознание: наука, опыт, просвещение»
Международного научно-культурного центра академических контактов (ISCCAC)

**Рецензенты:**
Долинская Е.Б., доктор искусствоведения,
Кривцун О.А., доктор философских наук

**Редколлегия:**
Н.В. Сиповская, О.А. Пашина, А.Ю. Казарян, Г.У. Лукина (редактор-составитель)

**Искусствознание: наука, опыт, просвещение**. Сборник статей по материалам международной научной конференции. 9–11 ноября 2017 года // Ред.-сост. Г.У. Лукина. – М.: Государственный институт искусствознания, 2018. – 596 с.

ISBN 978-5-98287-134-3

Сборник основан на материалах международной научной конференции «Искусствознание: наука, опыт, просвещение». Материалы охватывают широкий круг тем и проблем, связанных с разными видами искусства (музыкального, театрального, изобразительного, декоративно-прикладного искусства, архитектуры, экранных искусств и пр.). Это комплексное междисциплинарное исследование многих отечественных и зарубежных ученых, преподавателей, научный интерес которых сопряжен с теорией, историей, философией искусства, художественной практикой и образованием. Сборник адресован специалистам гуманитарной сферы, занимающимся исследованием художественной культуры, преподавателям и всем, кто интересуется искусством.

ISBN 978-5-98287-134-3
© Государственный институт искусствознания, 2018
© Коллектив авторов, тексты, 2018
© И.Б. Трофимов, оформление, 2018

С.Ю. Штейн

# «Современное искусство»: сегмент предметной области искусствоведения и/или предметная область самостоятельной дисциплинарной предметности

Для того чтобы что-либо стало предметом исследования искусствоведа, необходимо, чтобы это явление располагалось в предметной области искусствоведения. В противном случае искусствовед оказывается на чужой территории – в предметной области, соответствующей иной дисциплинарной предметности, или даже вообще вне научного поля – в условиях того или иного дискурсивного единства. Впрочем, вполне вероятна и противоположная ситуация: явление, изначально находящееся в предметной области искусствоведения, оказывается предметом исследования не искусствоведа и в отношении этого предмета возникает знание, альтернативное искусствоведческому. Возможна и третья ситуация, связанная с тем, что в предметной области искусствоведения оказывается некий феномен, который, трансформируясь в исторической перспективе, сам мигрирует за границы исходной предметной области, продолжая оставаться предметом искусствоведческой рефлексии более по традиции, чем исходя из текущих реалий. В то же время удержание «ускользающего» предъявляет к искусствоведу необходимость применения к нему такого специфического исследовательского отношения, которое ломает все традиционные искусствоведческие установки.

Конкретным примером предмета из третьей ситуации является «современное искусство», которое в настоящий момент может быть рассмотрено и как часть предметной области искусствоведения, и в качестве обособленной предметной области для принципиально иной – пока еще не существующей, но потенциально возможной дисциплинарной предметности. Предварительно описав специфический для искусствоведения методологический инструментарий, который оказывается необходим для полноценного исследования данного материала, разберем, каким образом это оказывается возможным.

## 1. Специфический методологический инструментарий

Возможность максимального абстрагирования от каких-либо изначальных установок в отношении познаваемого связана с переходом от натуралистического подхода к познанию, в условиях которого в качестве исходной установки определяется противопоставление субъекта и объекта познания, к подходу деятельностному, в котором в качестве познаваемого определяется сама познавательная деятельность, реализуемая в ситуации натуралистического подхода к познанию[1]. Таким образом, определяя в качестве методологической основы деятельностный подход к познанию, *предмет настоящего исследования – дисциплинарное (предметное) место «современного искусства»* – будет рассматриваться не непосредственно, а через его возможные интерпретации.

Возможность полноценной исследовательской активности при таком отношении к познанию с одним и тем же конкретным материалом, в противовес традиционной методологической работе, связанной с остановкой реализуемой активности (потенциально – любой, например, познавательной), фиксацией и проблематизацией наличествующего, а также выдвижением программы по оптимизации данной исходной активности и завершением данного типа работы[2], связана с формированием специального типа методологической работы – перманентной рефлексивно-методологической, обусловленной тем, 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 так же, как к исходному познаваемому, 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 не зависит от используемых познавательных механизмов,

[1] *Щедровицкий Г.П.* Методологический смысл оппозиции натуралистического и системодеятельностного подходов // *Щедровицкий Г.П.* Избранные труды. М.: Шк. Культ. Полит., 1995. С. 143–154.

[2] См. например: *Щедровицкий Г.П., Дубровский В.Я.* Научное исследование в системе «методологической работы» // Проблемы исследования структуры науки. Новосибирск, 1967. С. 105–115; *Щедровицкий Г.П.* О специфических характеристиках логико-методологического исследования науки // *Щедровицкий Г.П.* Избранные труды. М.: Шк. Культ. Полит., 1995. С. 350–359; *Щедровицкий Г.П.* Принципы и общая схема методологической организации системно-структурных исследований и разработок // *Щедровицкий Г.П.* Избранные труды. М.: Шк. Культ. Полит., 1995. С. 88–114.

то есть – фактов, выражаться в качестве дополнений к исходной онтологической схеме»[1].

Развертывание перманентной рефлексивно-методологической работы может происходить 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»[2] 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»[3].

Для решения локальной задачи, которая стоит перед нами в настоящей работе, функциональной является стратегия, связанная с ведением специальной методологической работы. То есть нам надо будет всего лишь определенным образом рассмотреть и сопоставить наличествующие или потенциальные варианты интерпретации нашего предмета. Учитывая же ограниченный объем работы, для того чтобы не оказаться заложником неизбежных многословных исторических подробностей, остановимся на теоретическом моделировании таких интерпретаций, часть которых в реальности имеет место, а часть – потенциально возможна.

## 2. Онтологическая схема «современного искусства»

Для начала сразу же необходимо сделать важное заключение, связанное с тем, что «современного искусства» как такового нет. Есть языковая дефиниция «современное искусство» (собственно, поэтому данное словосочетание в настоящей работе и заключается в неизменные кавычки). Однако как и за любым определением, за термином «современное искусство» стоит то, что оно определяет. Таким образом, рассматривая термин «современное искусство» как продукт рефлексивно-исследовательской активности, имеющей вариативный характер (в противном случае определение было бы однозначным), мы фиксируем наличие еще не явного для нас в качестве четкого знания исходного материала, который и выражается данным определением.

Абстрагируясь от самых разных возможных интерпретаций «современного искусства», но опираясь только на семантическую составляющую данной языковой конструкции, можно заключить, что изначально оно все-таки связано с «искусством». А это значит, что оно служит производным от онтологической схемы предметной области искусствоведения –

[1] *Штейн С.Ю.* Перманентная рефлексивно-методологическая работа в условиях искусствоведения // Артикульт. 2017. 26(2). С. 9.

[2] Там же. С. 10.

[3] Там же.

того исходного начала всех искусствоведческих исследований, по отношению к которому все они являются производными.

Онтологическую схему предметной области искусствоведения мы уже имеем (для наглядности репродуцируем ее здесь – рис. 1). Она состоит из трех элементов: деятельности один (Д-1), «продуктом которой является сенсорно воспринимаемая 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 определенную функцию», и 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 (помещенная в определенную “систему координат”) сенсорно воспринимаемая форма»[1].

Впрочем, мы имеем уже и производную от онтологической схемы предметной области искусствоведения онтологическую схему определения «современное искусство» (для сопоставления с первой схемой и последующей работы, репродуцируем и ее здесь – рис. 2)[2].

Данная схема получена вследствие размещения деятельности по формированию определения «современное искусство» в деятельность три онтологической схемы предметной области искусствоведения и обозначения того, что исходным материалом для вариантов развертывания этой деятельности с различных рефлексивно-исследовательских

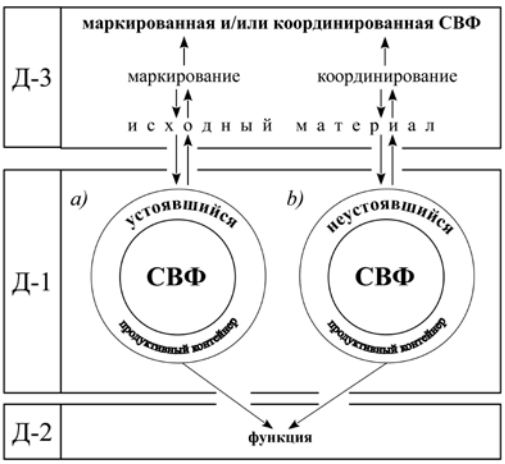


Рис. 1

[1] *Штейн С.Ю.* Перманентная рефлексивно-методологическая работа в условиях искусствоведения. С. 10–14.

[2] *Штейн С.Ю.* Онтология «современного искусства» // Артикульт. 2017. 27(3). С. 59–68.

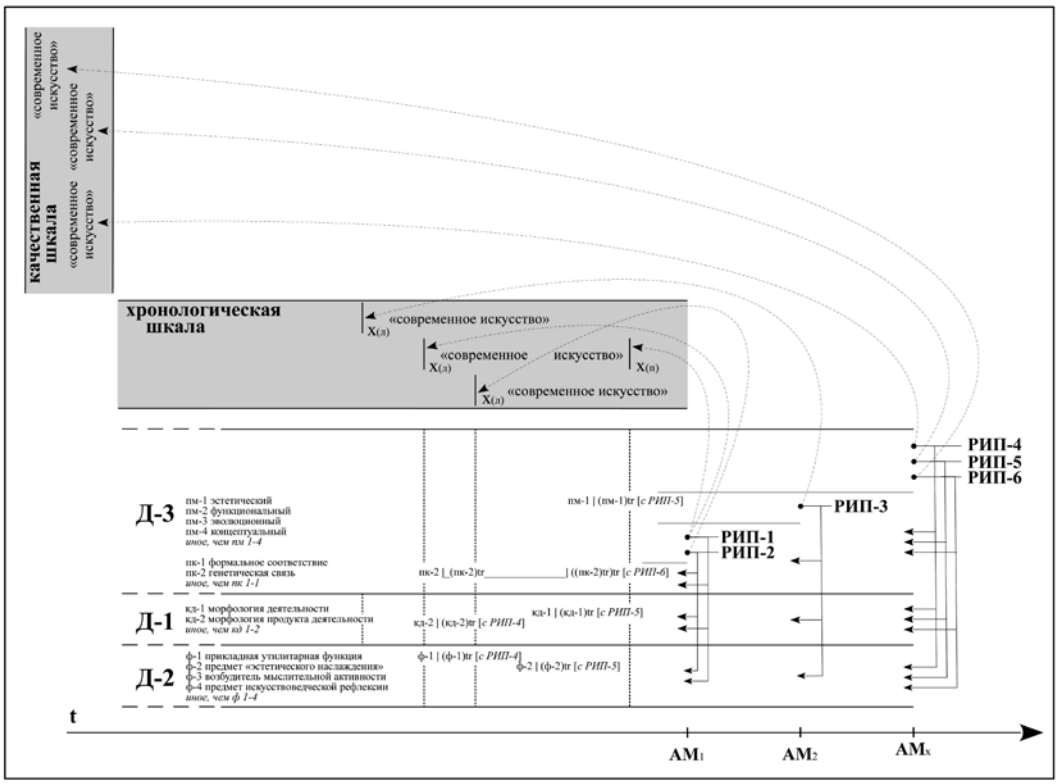


Рис. 2

позиций (РИП) в различные актуальные моменты (АМ) времени могут быть самые разные компоненты всех трех деятельностей, входящих в исходную онтологическую схему предметной области искусствоведения. Данные компоненты для удобства были конкретизированы так:

a) для деятельности один – это такие компоненты деятельности (кд), как морфология деятельности, морфология продукта деятельности, продуктивный контейнер, а также иное, не вошедшее в отдельно выделенные компоненты;

b) для деятельности два – это такие варианты функций (ф), как прикладная утилитарная функция, предмет «эстетического наслаждения», возбудитель мыслительной активности, предмет исскусствоведческой рефлексии (в условиях деятельности три), а также иное, не вошедшее в выделенные функции;

c) для деятельности три – это, во-первых, различные принципы маркирования (пм) – эстетический, функциональный, эволюционный, концептуальный и также потенциально возможный иной, а во-вторых, – два принципа координирования (пк) – формальное соответствие, генетическая связь и возможный иной.

Возникновение термина «современное искусство» представлено на схеме через группы двух принципиальных вариантов развертывания познавательной активности с различных рефлексивно-исследовательских

позиций, первая из которых (РИП 1-3) основана на формально-историческом принципе, что и выражается в продукте активности конкретных вариантов ее реализации – отложении границ «современного искусства» на условной хронологической шкале и их проведении по всем трем либо тем или иным избранным видам деятельности, входящим в исходную онтологическую схему, а вторая (РИП 4-6) – на вариативном принципе качественной оценки трансформации компонентов исходных видов деятельности и фиксации того, что является «современным искусством» на условной качественной шкале, уже напрямую не связанной со шкалой хронологической.

## 3. «Современное искусство» как сегмент предметной области искусствоведения

Возможность рассмотрения того или иного предмета в качестве сегмента предметной области определенной дисциплинарной предметности, или уже – того или иного дискурсного единства связано с тем, является ли этот предмет производным от онтологической схемы предметной области, характеризующей данное дисциплинарное или дискурсивное единство. Поэтому при наличии онтологической схемы «современного искусства» как производное от онтологической схемы предметной области искусствоведения, мы уже имеем обоснование того, что оно может быть рассмотрено в таком качестве. Но самое главное – мы получаем возможность анализировать совокупность условий, необходимых для того, чтобы «современное искусство» продолжало рассматриваться именно так, а не иначе.

Главным условием для этого выступает продолжение внутридисциплинарной специфической рефлексии в обозначенной на онтологической схеме ключе, продуктом которой является маркирование того или иного предмета, входящего в предметную область искусствоведения термином «современное искусство». При этом даже не важно, с какой именно рефлексивно-исследовательской позиции и с использованием какого методологического инструментария это осуществляется. Однако нельзя не отметить, что использование устоявшихся подходов неизбежно приводит к формированию определенной традиции, что укореняет данный взгляд, институализируя его в наличествующих дисциплинарных условиях, а это выражается в том числе в его трансляции посредством образовательных программ.

В то же время наличие внутри единства – одной и той же дисциплинарной предметности – кардинально разных взглядов на то, что является «современным искусством», фиксирует проблемную ситуацию, связанную с наличием не просто вариативного, но и противоречивого знания в отношении одного и того же. С одной стороны – это данность искусствоведения как дисциплинарной предметности, существующей вне единой формы рациональности и без парадигмальной составляющей, что, впрочем, характеризует все гуманитарное знание, но с другой

стороны – это потенциально «слабое место», через которое как раз и может произойти «выход» «современного искусства» из-под зависимости от искусствоведения. А произойти это может как минимум по двум причинам, являющимися, по сути, двумя сторонами одного и того же. Первая из них связана с тем, что термин «современное искусство», используемый в условиях искусствоведения, может перестать удовлетворять тому, что подразумевается под этим термином вне искусствоведения, то есть языковая дефиниция будет означать что-то очевидное для искусствоведов, но совершенно не то, что оно означает для не искусствоведов. Казалось бы, это проблема не искусствоведов, но в данном случае ключевым будет то основание, которое полагается в основу термина: при его слабости у искусствоведов и, наоборот, обоснованности и принципиальности у иных исследователей искусствоведческий термин «современное искусство» окажется ограниченно функциональным, а значит, не будет удовлетворять тому реально наличествующему, что фиксируется за ним исследователями, находящимися вне искусствоведения. И, соответственно, это наличествующее, но искусствоведами не отрефлексированное содержание выпадет из их предметной области. Вторая причина связана с тем, что явление, изначально фиксируемое с целого ряда рефлексивно-исследовательских позиций внутри самого искусствоведения и маркируемое термином «современное искусство», например продукты своеобразных видов деятельности, интерпретируемых как художественные или творческие практики, не могло служить предметом исследовательской рефлексии искусствоведов, а оказалось в их фокусе постольку, поскольку так сложились исторические обстоятельства: вроде бы все это имело некоторую связь с привычными предметами искусствоведческих исследований, входило в деятельность тех, чья работа ранее была так или иначе связана с традиционными видами деятельности, продукты которых традиционно являются предметом искусствоведческой рефлексии. И главным образом – отдельные искусствоведы были к этому готовы – это расширяло горизонты для их концептуальных выкладок. С одной стороны, это вроде бы противоречит той онтологической схеме предметной области искусствоведения, на которой мы основываемся – в ней продукты любой деятельности один могут стать предметом маркирования термином «искусство». Это так. Но в приведенной схеме зафиксирована та данность, которая начала складываться в двадцатом веке и полностью сложилась к настоящему времени, но которая как раз и подвергается критике, связанной с тем, что все-таки не все сенсорно воспринимаемые формы могут или должны быть предметом исследовательской рефлексии искусствоведов – дуновение ветерка в пустой темной комнате, мусор в уголке, слоняющиеся по улице голые люди – это, возможно, предмет исследований не искусствоведов, а других специалистов, и в условиях не искусствоведения, а какой-то иной дисциплинарной предметности или хотя бы для начала какого-то своеобразного дискурсного единства.

## 4. «Современное искусство» как предметная область для обособленной от искусствоведения дисциплинарной предметности

Собственно неудовлетворенность тем знанием, которое формируется в условиях искусствоведения в отношении того, что маркируется термином «современное искусство», а также формируемой внутри искусствоведения противоречивостью взглядов но то, что является «современным искусством», которая была зафиксирована на его онтологической схеме, и является возможной причиной для обособления этой области от искусствоведения. Здесь возможно развертывание трех принципиальных вариантов.

Первый вариант обособленного от искусствоведения рассмотрения «современного искусства» в рамках самостоятельной дисциплинарной предметности принципиально схож с искусствоведением: их предметные области оказываются тождественны, кроме деятельности три, в которой вместо маркера «искусство» окажется и будет функционировать маркер «современное искусство». Однако при таком варианте с большой долей вероятности этой дисциплинарной предметностью будут наследоваться все те проблемы искусствоведения, о части которых упоминалось выше.

Второй вариант принципиально отличен от искусствоведения и заключается в том, что в онтологии предметной области новой дисциплинарной предметности вообще не будет деятельности три, или же, вернее, ее 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 ее продукты – не требующими никакого членения, что уже одного этого будет достаточно для ее выделения. А самые разнообразные 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. Однако встает вопрос: наличествует ли такая единая специфическая деятельность, которая может оказаться структурообразующей для рассматриваемой нами дисциплинарной предметности? Собственно, это ключевой вопрос для данного варианта развертывания обособленной от искусствоведения дисциплинарной предметности.

Третий же вариант – промежуточный между первыми двумя – заключается в том, что в онтологии предметной области дисциплинарной предметности, связанной исключительно с «современным искусством», все элементы будут тождественны элементам онтологической схемы предметной области искусствоведения, за исключением состава деятельности три, из которой будет исключено действие по маркированию, так как, скорее всего, не будет необходимости в самом термине «современное искусство», ведь рассматриваться будет не то, что прежде являлось качественной трансформацией предмета, маркированного как «искус-

ство», а специфические сенсорно воспринимаемые формы, как продукты различных видов деятельности, выделяемые из иных видов деятельности по специфике их компонентов (исходного материала, продуктивного контейнера и т. д.), но главное – по координационной генетической связи с иными сенсорно воспринимаемыми формами, основанной на неком конвенциональном условии. Поэтому в деятельности три останется действие по координированию, в рамках которого при самом общем масштабе его рассмотрения будут реализовываться три функции: a) отсечение от рассматриваемого – сенсорно воспринимаемой формы генетической связи с «искусством» (при изначальном наличии таковой); b) допущение сенсорно воспринимаемой формы к рассмотрению в условиях предметной области, которая соответствует дисциплинарной предметности, дистанцированной от искусствоведения – установление генетической связи с формами, уже рассматриваемыми в условиях данной дисциплинарной предметности; c) непосредственное координирование данной формы по отношению к уже имеющемуся в границах предметной области – определение его конкретного места в структуре целого.

Возвращаясь к онтологической схеме предметной области искусствоведения, можно сделать следующее заключение: оказывается, что при позиционировании какого-либо явления в качестве чего-то обособленного маркирование его в качестве «искусства» или «современного искусства» выступает продуктом всего лишь одной из бесконечно вариативных разновидностей рефлексивно-исследовательской активности в отношении этого явления, реализуемых не со стороны, а из деятельности три, входящей в структурную целостность онтологической схемы этого феномена, главным – структурообразующим – элементом которого является все-таки деятельность один. А «современное искусство» – по сути набор специфических видов деятельности, в результате реализации которых возникают специфические (по отношению к формам классических видов искусства) сенсорно воспринимаемые формы, упаковываемые в специфические продуктивные контейнеры, – уже является чем-то обособленным (по крайней мере, от существовавших ранее видов деятельности, что при необходимости вполне может быть обосновано при морфологическом разборе их состава).

Но здесь возникает новая – более глобальная для искусствоведения проблема: оказывается, что субдисциплинарные предметности, которые сейчас формально входят в состав искусствоведения (например музыковедение, театроведение, киноведение и т. д.), содержательно более масштабны, чем само искусствоведение, и вполне могут существовать и обособленно от него, а оно само является всего лишь небольшим и притом не только не главным, а и вообще не обязательным сегментом внутри этих потенциально независимых дисциплинарных предметностей. Таким образом, встает вопрос о функциональности искусствоведения не как одного из вариативных дискурсов – в этом качестве оно вполне функционально, а как о полноценной дисциплинарной предметности.