

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПАРАДИГМЫ И СИНТАГМЫ СОВРЕМЕННОЙ ЭСТЕТИКИ: К ПРОЕКТУ СЛОВАРЯ ПО ФИЛОСОФИИ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ



Орлов Борис Викторович,

Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, доцент кафедры этики, эстетики, теории и истории культуры, кандидат философских наук, доцент, Россия, Екатеринбург, E-mail: bvo51@rambler.ru

Аннотация

В статье рассматриваются возможности и условия создания современного словаря по философии искусства в принципиально новом для российской и мировой эстетике формате: электронно-медийном с использованием потенциала специального сайта с креативными возможностями его заполнения, обновления и перманентного общения он-лайн с эстетиками-авторами словаря (и не только) всего мира под лозунгом «Соединяя эстетиков / Connecting the Aestheticians».

Ключевые слова:

словарь – глоссарий, современная эстетика, проективная философия искусства, новые гуманитарные методологии.

Достаточно очевидно, что современная философия искусства сейчас переживает новый парадигмальный сдвиг благодаря своеобразию пост-постмодернистской социокультурной ситуации, что, конечно же, влияет на осмысление специфики художественности и не может не учитываться в аспекте создания, так сказать, «проективной философии художественности», ориентированной в большей степени не на прошлое и даже не на настоящее, а, в основном – на будущее. В этой связи в статье речь в значительной степени пойдет о необходимости и возможностях нового видения и переосмысления художественности, что может стать основой для создания словаря по эстетике нового типа, который бы смог наиболее адекватно «схватить и удержать» специфику именно современно-

го искусства. Гипотетически, такой словарь мог бы называться и вот как: «Проективный словарь – глоссарий по эстетике современного искусства», имея в виду то, что эстетика, по преимуществу, – философская дисциплина, а в ее предмет входят на равных правах и в виде предельных оснований как эстетическая, так и собственно художественная составляющая. При этом, под «проективностью» имеется в виду необходимость создания и реализации проекта современной эстетики, которая была бы адекватна современному искусству и всякий раз не отставала бы от его «вызовов», а была бы, как минимум, синхронной ему и, как максимум, концептуально (то есть, прежде всего, через новые вводимые концепты) и креативно перспективной.

Предлагаемый проект созвучен и когерентен основным, сравнительно «недавно» опубликованным, новым типам отечественных «словарей по эстетике» (в самом широком смысле): это, например, (если не по алфавиту и не по значимости, так как каждый из них значим по-своему, а по году издания) – «Альтернативная культура. Энциклопедия» (2005), «Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века» (2003), «Проективный философский словарь. Новые термины и понятия» (2003), «Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты» (2001), «Словарь терминов московской концептуальной школы» (1999) [1].

Но почему все-таки в предлагаемой далее версии концепции словаря акцент делается на художественности?

В результате многолетних исследований в сфере эстетики в ее многообразных аспектах, сложилось твердое убеждение в том, что именно художественность – самый таинственный и даже мистический феномен искусства, своего рода «художественная вещь в себе», а потому и наиболее интересная и перспективная для дальнейшего изучения (тем более, в контексте современной культуры), иначе говоря, это – несомненная атрибутивная составляющая предмета эстетики и философии искусства.

В этой связи сейчас в наибольшей степени интересны самые современные гуманитарные методологии, наиболее значимые в отношении аутентичной спецификации художественности искусства и, если сказать вслед за Ортегой-и-Гассетом, постижение своеобразия «художественного искусства». При этом, хотя это и не является главной темой статьи, можно подчеркнуть, что художественности придается экзистенциальный статус уникального – ничем другим не заменимого – смыслового феномена человеческого бытия – статус художественного экзистенциала.

В предложенном контексте проект словаря предполагает, прежде всего, рассмотрение возможностей применения разных философско-эстетических методологий при изучении специфики художественности в их, так сказать, диф-

ферансе и синтагме на этой основе. Вот почему с самого начала возникает вполне закономерный вопрос о наборе и доминантах существования и применения как основных методологических парадигм, так и более конкретных перспективных, так сказать, маргинальных методологем осмысления современной художественности.

О своевременности маргинальных гуманитарных методологий

В ситуации «неожиданных вызовов» со стороны настоящего и, особенно, грядущего в том, что называется «современными» социокультурными процессами бытия, решающую роль должны играть адекватные и мобильные «системы быстрого реагирования» на происходящее и наиболее соответствующие его осмыслению. В предельном, то есть собственно философском смысле, речь может идти о значимости гуманитарных методологий как «суммы» способов интеллектуальной рефлексии и саморефлексии, то есть как о значимости самого процесса «думанья думы» (Хайдеггер), так и о первоначальности того, как – каким образом – это «думанье» возможно осуществить наиболее проактивно и перспективно.

В традиционном наборе известных философско-гуманитарных методологий есть своего рода исчерпанность и тупиковость, экстремально продемонстрированная в постмодернистской версии интерпретации социокультурных процессов тем, что чаще всего маркируется как «деконструкция». Деконструктивистская методология парадоксально обнажила «ничто» предшествующих методологий и чрезмерные претензии на якобы достигаемое с их помощью оптимальное единство Истины и Пользы (и плюс, возможно, даже Добра и Красоты) в знании о природе современности. Но при этом парадокс деконструкции состоял и в том, что «сказанное» ею, *mutatismutandis* относилось и к ней самой тоже, причем, еще в большей степени. В этой связи не случайно, что именно в ее контексте появилась очень странная гуманитаристика Делёза и Гваттари, тяготеющая к «шизоанализу», «поп-анализу», «ризоматике», «шизоэстетике» и т. п., не только обозначившая

значимость маргинальности – по отношению к предыдущим – новых методологий, но и предложившая один из проектов таковой, хотя и не бесспорный, но явно знаково креативный относительно и самой деконструкции тоже.

Что же не так в прежних методологиях в аспекте их несвоевременности (асинхронности) – почему они стали отставать от подлинного времени человеческого бытия, а их собственная темпоральность, финально представленная «постсовременностью», оказывается сейчас малосовременной, то есть, уже не отвечающей самым актуальным вызовам будущего и весьма «не детским» неожиданностям нынешнего времени?

Отвечая на этот «исходный» для наших рассуждений вопрос, нельзя не подразумевать и не учитывать постановку еще более значимого «последнего» вопроса о том, какие же методологии в этой ситуации становятся синхронными, то есть своевременными? Если сразу же идти дальше уже использованного наименования «маргинальные» и пытаться сходу, хотя бы в общем виде и в первом приближении, найти их единую первооснову, то можно в данном случае оттолкнуться от идеи парадигм гуманитарной ментальности, их предельных оснований и соответствующих синтагм.

В истории современной гуманитарной ментальности хорошо известны, прежде всего, две парадигмы, которые работают в качестве основных образцов и служат первоосновой наличных методологий – то есть конкретных способов их (парадигм) реализации и тиражирования вплоть до разного рода симулякров. В общем, речь идет о двух взаимосвязанных, но принципиально разных дискурсах – о классическом и неклассическом а, соответственно, о двух базисных парадигмах того же наименования, если коротко и акцентированно, – о Классике и Постклассике (в ее преимущественной неклассической интенции). Но применительно к нынешней ситуации имеет смысл обратить внимание на то, что находится после и Классики и Постклассики тоже – на «постпостклассичность» осмысления современности, то есть, и на «постпостсовременность» тоже. Это, конечно же, является терминологическим нонсенсом, но весьма репрезентативным нонсенсом, знаково индек-

сирующим не только проблему адекватной терминологии, но, что еще более важно, саму необходимость возникновения новой гуманитарной парадигмы и соответствующих ей методологий, то есть, совсем другого дискурса – на краях классичности и постклассичности, маргинального им и именно так синхронного современности.

В этой связи заслуживает особого внимания попытка выхода за пределы дурной бесконечности «постпост...», которую осуществил М. Эпштейн в своих работах самого начала XXI века [2].

Основная идея парадигмального звучания и значения состоит в том, что благодаря акцентированию кардинальной смены вектора современной культуры – ее магистральной направленности не в сторону прошлого (пост), а в сторону будущего по преимуществу, новым методологиям придается особый статус – «протеистичности». Речь идет о «протеизме» (в терминологии автора), то есть, говоря несколько иначе, по существу о протеистической парадигме и об ее отличиях от исторически предшествующих парадигм (в данном интересующем нас случае, – от «Классики» и «Постклассики» в виде своего рода «Протоклассики» – уже в нашей терминологии, инспирированной рассматриваемым подходом и соответствующим дискурсом).

«Протеизм, как культурное движение, – это альтернатива тому «пост-» (постмодернизм, постструктурализм, постутопизм, постиндустриализм...), которое отталкивалось от прошлого и вместе с тем было зачаровано им, не могло выйти из его магического круга. Прото-... соизмеряет себя с предстоящим и наступающим, а не с прошедшим. Протеизм, как гуманитарная методология, изучает возникающие, еще не оформленные явления в самой начальной, текучей стадии их развития, когда они больше предвещают и знаменуют, чем бытуют в собственном смысле...» [3].

В этом контексте феномен «современности», конечно же, выглядит иначе, представая через явно маргинальные («когда б вы знали, из какого сора...») ростки («линии побега» и «ризому» их переплетений по Делёзу и Гваттари) будущего в настоящем, то есть, как «протосовременность».

Классическая и постклассическая парадигмы предлагают такие методологии, которые не могут справиться с трендом протосовременности и поэтому становятся асинхронными. Синхронными (то есть, своевременными) «протосовременности» могут стать только «протометодологии» – методологии вызревающие, зарождающиеся, поисковые, креативные... – *admarginem*.

В самом деле, что принципиально нового может предложить в методологическом аспекте, например, Классика? Традиционность классического позиционирования связана в основном с аналитической и систематической методологиями и их почти полностью реализованными возможностями. Аналитика сильна тяготением к точному поименованию сущего на основе языковых конвенций и «*семейных сходств*» (Л. Витгенштейн).

При этом тупиковость аналитики состоит в том, что в контексте «протосовременности» более актуально появление новых языковых конвенций и «зарождение» новых «семей». Этот, собственно креативный, процесс и не поддается аналитике, делающей ставку на имеющиеся, а потому уже прошлые поименования и конвенции (на исчерпанность и повторность которых и было в основном обращено все внимание неклассической (то есть, в этом отношении, тоже маргинальной на этапе ее зарождения) Постклассики. Но и систематическая методология оказалась столь же (хотя и по другим причинам) исчерпанной. Искомая «система систем» (в том или ином варианте) вроде бы всякий раз создавалась по видимости успешно, но была бессильна в объяснении феномена (пожалуй, здесь уместнее – «теоремы») неполноты любой системы и, следовательно, была аполлонически холодно-импотентной по отношению к дионисийско-хаотическому зову (призыву-вызову) бытия (к месту вспомним в этой связи маргинального «несистемщика» Ницше). Закономерное движение традиционной систематики в сторону «странной» синэргетики тоже свидетельствует о необходимой маргинализации «классической, очень классической» методологии.

Постклассика также явила две основные «линии побега» (здесь, видимо, правомерно

использование этой ризоматической терминологии из «эстетического манифеста» Делёза – Гваттари для схватывания специфики новой синтагмы) – побега от Классики: феноменолого-герменевтическую и интертекстуалистско-деконструктивистскую неклассические методологии, так сказать, нетрадиционной ориентации (как казалось вначале). Общезначимой инновацией была, например, перверсия идеи субъект-объектного взаимодействия, лежащей в концептуальной основе классической парадигмы. Приоритет был отдан феномену интересубъектности диалогически общающихся субъектов в герменевтике, а в деконструкции – интеробъектности текстов (и Субъект здесь логично «умирал» так же не случайно, как и Автор). Но это свидетельствовало не только еще раз об исчерпанности Классики и о стремлении ее «ревизии», как и о связанных с этим новых возможностях, но и обозначило новые тупики – уже постклассических методологий.

С одной стороны, явным преимуществом герменевтики была попытка сделать ставку на подлинное, живое (а не схематически систематизированное), настоящее, диалогически раскрывающееся «*бытие сущего*», с другой стороны, процесс творения новых смыслов современности оставался все же сокрытым, а понимание его довольно туманным и даже мистическим. Понимание схватывало процесс «*про-из-ведения Истины в действительность*» (Хайдеггер) как уже свершившееся и было совершенно непонятно, в каком случае бытие раскрывается в своей непотаенности, а в каком случае нет. Интертекстуалистская методология, имевшая в качестве базисного принципа деконструкцию, пошла дальше не только систематики, но и попыталась осовременить герменевтику, насколько это было возможно в пределах общей для них пост/неклассической парадигмы. Деконструкция обратила внимание не на экзистенциальную изначальность смысла текста, а на его отложенность, отсроченность, то есть, на его саморазличание или «*дифференс*» по Деррида в процессе «*письма*», вот почему и сделала ставку на «пост-» как «после». Условия появления ростков новых смыслов, то есть того, что ранее нами было названо «протосовременностью», Постклассику не ин-

тересовали в качестве главного. Постклассика не позиционировалась «в поисках иных смыслов» (В. Налимов) и не смогла поэтому выйти за пределы «герменевтического круга» уточненной скрипции современности, превратив попытку ее живого понимания (а не аналитики-систематики) в нечто «искусственное» – в симуляционность текстовых артефактов. Можно сказать и так: «герменевтический круг» понимания современности не разомкнулся эвристически, а превратился в дурную текстовую бесконечность «постпост...».

«Протоклассика», предпочитая маргинальные методологии, идет совсем другим путем, делая основную ставку, так сказать, на «зачатие», «беременность», «рождение» и «родовспоможение» в связи с возможностями появления нового существа «протосовременности». Что собой конкретно представляют эти «протометодологии» и в чем их собственная специфика – вопрос, конечно же, важный, но еще важнее сам феномен их маргинальности, который рагexcellence связывается с собственной креативностью по-новому себя позиционирующего гуманитария. «Протометодологии» – это только «как бы методологии» в аспекте их традиционности. Решающую роль играет сама живая конкретика процесса «думанья думы» – новое, а потому «продленное в будущее настоящее время» современных методологий зарождается только в креативном акте «про-двинутого» гуманитарного мышления *adabsurdumetadmarginem*.

Из-за лимитированности объема текста пока возможны лишь ссылки на некоторые примеры маргинальных гуманитарных протометодологий: «философия нестабильности» И. Пригожина, «шизоанализ» Делёза-Гваттари, «концептивизм» М. Эпштейна, «фанкибизнесменеджмент» Нордстрёма-Риддерстрале, «брендкодинг» Т. Гэда, «краткая история попы» Ж. – Л. Эннига... Последним можно бы предварительно эффектно закончить, сделав акцент на возможности и вот такой метафоричности схватывания специфики «всей этой истории» методологий. Делёзовская «линия бедра» как графическая основа «ризоматики» действительно современного осмысления той ситуации, в которой все мы сейчас оказались и выход из которой – только «бегство вперед»

(Р. Барт) (хотелось бы добавить, «и выше!»), своевременна как никогда.

Особенности возникновения синтагм интерпретации художественности более подробно рассматривались в ранее опубликованном докладе на ОМЭК VI [4, с. 207–211], а также в статье [5, с. 35–64].

В продолжение ранее сказанного необходимо подчеркнуть сейчас, что только в случае поиска других, более современных, методологий схватывания мига «Впервые Бытия» (В. Рабинович) художественности и возникает перспектива выхода за пределы дурной бесконечности интертекстуализма *ad absurdum*. Важнее всего здесь – прорастающая, творящаяся, живая *ризоматичность* самой художественности как она есть. И тогда появляется надежда, отчасти и вслед за Делёзом и Гваттари, возможного выхода из тупиков рассмотренных методологий в исследовательском лабиринте художественности за счет культивации, например, явно маргинальной «психошизоаналитической методологемы» в более общем контексте «психошизодискурса» в целом.

Кроме проективного концепта «ризома», есть и другие не менее значимые в интересующем нас аспекте, например, «существо». Так, в работе «Что такое философия?» Делёз и Гваттари (в главе о чувствах, перцептах и аффектах) утверждают следующее:

«Affects are no longer feelings or affections; they go beyond the strength of those who undergo them. Sensations, percepts and affects are beings (or entities) whose validity lies in themselves and exceeds any lived. They, could be said, to exist in the absence of man. The work of art is a being (or entity) of sensation and nothing else: it exists in itself» [6]. То есть: «Аффекты – это не чувства или аффектации; они по ту сторону силы тех, кто им подвержен. Чувствования, перцепты и аффекты это существа, основательность которых – в них самих, что и питает все живущее. Если можно так сказать, они могут существовать при отсутствии человека. Произведение искусства это существо чувствования и ничто больше: оно существует само по себе» (Перевод мой – Б.О.).

Художественность в новой парадигме Протоклассики (то есть, Протеизма) может спец-

ифицироваться как возникновение, взаимосвязь и взаимоотношения – «о –существование» и «со-существование» каких-то особых («сюрчеловеческих»? «виртуальных»?) существ, имеющих полное право на самостоятельное бытийствование, тем самым и творящих собственно художественные смыслы. «Художественное творение» (Хайдеггер) трансформируется в «художественную тварь», а ее «истоком» становится, как вариант, «неудовлетворенное желание», инобытийствование в вымышленном, иллюзорном, виртуальном мире и реализация «принципа удовольствия» и «эротики текста» на этой первооснове. В близкой версии – в контексте психошизоаналитического дискурса – речь может идти и об «архетипе художественности», который, по всей видимости, Юнг имел в виду, трактуя специфичность произведения искусства, например, через малопонятные только в контексте его герменевтической методологии концепты «самосуцность» и «автономный психический комплекс» [7, с. 104, 113].

Но еще в большей степени оказывается значим подход М. Эпштейна (уже упоминавшийся ранее) и приобретают более четкие очертания, применительно к философствованию о художественности, как названная им Протеизмом новая парадигма Протоклассики, так и соответствующий парадигмальный сдвиг к ней от Постклассики.

Попробуем в этой связи основных парадигм и методологем, которая образует вполне определенную новую синтагму, «зацепиться», хотя бы частично, за конкретную методологию, поименованную автором «концептивизм», убедительно и достаточно полно им разработанную, то есть, сделаем основную ставку на концептивистскую методологему и ее креативную проективность:

«КОНЦЕПТИВИЗМ (от латинских «*concipere*» и «*conceptare*», вбирать в себя, представлять себе, замысливать, зачинать, беременеть; отсюда английское *conceive* – «почтичь» и «зачать»; «*conception*» – это и концепция, и зачатие) – философия «зачинающих понятий», конструктивная деятельность мышления в области концептов и универсалий. Как и **конструкционизм** (см.), **концептивизм** признает «конструктность», концептуальную

заданность «реальности», но ставит своей задачей не критику и демистификацию этих конструктов, а творческое их порождение, создание множественных моделей возможных миров, познавательных и общественных практик. Термин «концептивизм» указывает на **зачинаательно-генеративную** природу новых методологий, которые не столько деконструируют концептуальные объекты, сколько порождают их в соответствующих гипотетических и possibiliстских модальностях (см. **Потенциация, Прото-**) (...) **Образцы концептивного мышления и понимания задач философии** содержатся у Ф. Ницше: «Философы должны не просто принимать данные им концепты, чтобы чистить их и наводить на них лоск; следует прежде всего самим их производить, творить, утверждать и убеждать людей ими пользоваться» [Ф. Ницше. Воля к власти. Цит. по кн.: Жиль Делез, Феликс Гваттари. Что такое философия? СПб., Алтейя, 1998, с. 14]. Согласно **концептивизму**, задача философии – не объяснять и не изменять существующий мир, а расширять и умножать «мирность» мира, его концептуальную мыслимость, которая не сводима к одному из миров. **Переход от анализа и критики к концептивному мышлению** как основной функции философии осуществляется в поздних трудах Ж. Делеза и Ф. Гваттари, для которых «философия – дисциплина, состоящая в творчестве концептов... Собственно, науки, искусства и философии имеют равно творческий характер, просто одна лишь философия способна творить концепты в строгом смысле слова. Концепты не ждут нас уже готовыми, наподобие небесных тел. У концептов не бывает небес. Их должно изобретать, изготавливать или, скорее, творить, и без подписи сотворившего они ничто» [Жиль Делез, Феликс Гваттари. Что такое философия? Пер. с франц. С.Н. Зенкина. СПб., Алтейя, 1998, с. 14]. **Концептивизм** открывает новую эпоху мышления, которая наследует кантовскому критицизму и вместе с тем выходит за рамки тех «критических» функций, которыми в значительной степени ограничила себя послекантовская философия, особенно. **Если критицизм ограничивает пределы теорети-**

ческого разума, то концептивизм исходит изнутри этих пределов – и переступает их, заново...» [8].

В этой связи, в контексте «проективной философии художественности», можно, например, ввести концепт «художественное существо» и предположить, что это – «воображающий», придающий статус экзистенциальной подлинности своим собственным творениям-фантазмам [х. фантазм – конкретное воплощение х. образа в х. реальности, которому придается статус подлинности и которое эвоцирует (побуждает) к проживанию другой – воображаемой – жизни; х. образ (способ) – первоначально х. ментальности (сознательной и бессознательной), это способность х. гения к продуцированию новых смыслов бытия через троп (поворот); х. существо – это особый субъект – носитель и творец художественной ментальности, это тот, кто инобытийствует х. способом (образом), то есть воображаемо творит и проживает другие жизни (инобытийствует) в условном х.мире (х.реальности); х. реальность – условный х.мир, дополняющий внехудожественную реальность (действительность) за счет возможных смысловых проявлений человеческого бытия; х. произведение; х. воздействие (эвокация); х. экзистенциал (художественность); х. бессознательное (артезис); х. творчество; х. смысл; х. инобытие]. Фантазмы как художественные микросущества и создают новые (то есть, проективные) художественные смыслы, до того ранее не существовавшие, а значит, и очень современные и очень протеистичные. Тем самым и раскрываются новые возможности бытийствования, а в аспекте проективной спецификации художественности особую значимость, например, приобретает еще один базисный концепт – «овозможнение» (М. Эпштейн), который закономерно образует синтагму с более известным концептом «остраннение».

В предфинале данной статьи хотелось бы акцентировать и озвучить еще одну весьма значимую и актуальную тему из возможной дальнейшей разработки «проективной философии художественности» как «художественной культуроники» (то есть, мышления культурными проектами – см. «Культуроника»

у М. Эпштейна) и, может быть, даже самую сокровенную в творческом аспекте. Как представляется, в этом плане весьма перспективными концептами могут выступить – «художественная философичность» и «философическая художественность». Что касается основного изначально заявленного проекта – актуального словаря по эстетике современного искусства, – то в свете вышеизложенного гипотетически он может выглядеть следующим образом.

Проект концепции словаря

1. Словарь имеет концептивистский характер – он основывается на базисных, ключевых концептах как актуальных «старых», так и принципиально новых, через которые сейчас только и схватывается аутентичная специфика современной художественности и которые являются важнейшими критериями ее «определения» для конкретного автора из команды создателей словаря, открывая возможные перспективы для дальнейшей креативности как собственно философско-эстетической (в аспекте создания «новой эстетики»), так и собственно художественной (в аспекте будущего протеистического развития современного искусства).

2. По своему жанру и стилю философствования словарь, прежде всего, – глоссарий, то есть, набор основных «терминов художественности» с минималистской, лаконичной разверткой (в пределах одной емкой фразы, максимум двух-трех: см., например, «Словарь терминов московской концептуальной школы» или см. выше в данной статье про «х. фантазм» и др.) значений термина и его основного смысла для автора, который появился в его личном опыте философствования на «эстетические темы» художественности (как теоретические, так и практические). В этой связи, словарь является персонифицированным – авторским – и предполагает собственное «высказывание» как собственное доконвенциональное «решение» проблемы специфики современной художественности. При этом, сам набор терминов – для концентрации содержательности высказывания – целесообразно ограничить, например, 12 концептами, отображенными автором для

спецификации и предложенными в его собственном видении и логике (или отсутствии таковой) по принципу децентрированной «ризомы», то есть на основе «шизоэстетики» – «Не будьте в себе Генерала!» (Делёз – Гваттари) – или (и) принципа «семейных сходств», по преимуществу). Выбор и привнесение новых концептов может осуществляться как в разумных пределах (но без ad absurdum) в пределах той или иной отдельной методологии, так и в их «эkleктической» (точнее, ризоматической) произвольной, свободной комбинации (главное – оправданные новации, креативность, а не повторы общеизвестного, надоевшего и сейчас уже не работающего интеллектуально и, тем более, художественно-практически).

3. Структурно весь словарь предлагается строить не по алфавиту или тематически (исключая отдельные разделы и общий финальный список авторов и терминов), а по «отраслевому» принципу, то есть, по преимущественному позиционированию автора как профессионала в той или иной институции, связанной с художественным миром или в качестве агента этого мира. Структура не предполагает иерархии или диахронии, она предполагает синхронию и плюрализм, по существу, это дискурс – полилог вербальных смыслов (а, возможно, и невербальных – в виде «образцов» – экземплярификаций и репрезентаций «чистых» и «нечистых» случаев-казусов самой художественности как она есть в своем возникновении и данности здесь-и-сейчас). Как вариант, хотя исходная структура и задается, но она должна быть ускользящей, а «система словаря» – полиструктурной и открытой (важный вопрос – о технике репрезентации уже самого словаря, но он, будем надеяться, решаем технически на основе применения новых мультимедийных технологий). Исходная структура, точнее, контекст позиционирования и представления своих концептов может быть таким: эстетика и философия искусства; философия культуры и культурология; искусствознание и другие науки об искусстве (и не об искусстве тоже); критика; арт-менеджмент и выставочный «эксгибиционизм»; художники (как профессионалы, так и «воскресные художники» – непрофессионалы;

реципиенты; «случайные прохожие» (люди, далекие от «балета» – вспомним известный анекдот про посещение неким дилетантом, внезапно проснувшимся во время исполнения балета «Спартак» («... Какой счет?»); и т. д. (структура словаря – открытая). Возможно позиционирование и соответствующее размещение концептов одного автора (или соавторов) в разных разделах словаря (без повторов, разумеется).

4. Конвенции предполагаются разные. Особенно важна, прежде всего, «внутренняя конвенция» – с самим собой как автором и своим-другим (alterego) для большей точности при продуцировании (порождении, творении) смыслов на фоне значений «своих» терминов, да и собственно новых концептов тоже (то есть, речь идет об экзистенциальности концептов (творческих озарениях, уникальности, подлинности, свободе видения и мнения, автономности) и о конвенциональности (гетерономности, дружности и диалогичности) только на этой исходной первооснове. Есть конвенциональность и внешняя – как в пределах ближайшего сообщества авторов по разделу (разделам): обсуждение с единомышленниками – по выбору – и возможные коррективы в этой связи, так и в контексте словаря в целом при участии экспертного совета (авторитетной редколлегии). И очень важна будет, так сказать, «гиперконвенция». Было бы правильно открыть страницу (сайт?) в интернете под реализацию проекта словаря и организовать форум с той или иной степенью доступа и полномочий, включая и другие сервисы тоже. Помимо корректировки «статей» с помощью такого инструментария это даст, например, возможность вслед за публикацией первой бумажной версии словаря публиковать последующие – уточненные и расширенные версии, что приведет к созданию перманентного словаря и так позволит максимально синхронизировать словарь и современное искусство. Итак, следовательно, возможен и перспективен «Перманентный (электронный) словарь по философии современной художественности». Вместе с тем, инвариантное содержание в дальнейшем может трансформироваться и в «Энциклопедический словарь по современной эстетике» с более традиционным под-

ходом написания развернутых (в том или ином формате) «поясняющих – объясняющих – понимающих» статей. Выход словаря в интернет также позволит решить технически проблему мультимедийности и по существу превратит его в электронный ресурс (в том числе и образовательный). В этой связи особое значение приобретает реальная возможность давать ссылки на электронные источники самой различной информации и презентации «чистых случаев» художественности в версии автора, наглядно, непосредственно через само искусство, представляющих тот или иной концепт. Возможно, что требование таких приложений будет включено в условия публикации основных текстов, то есть, приложения такого рода нужно бы сделать атрибутивными для каждой публикации и даже для каждого концепта (с короткими пояснениями).

5. Авторы словаря, входящие в команду, «набираются», прежде всего, за счет ресурсов трех «оставшихся в живых» кафедр эстетики РФ – Московского университета, С. – Петербургского университета и Уральского федерального университета (Екатеринбург) при самом широком и добровольном участии всех единомышленников как в России, так и за рубежом, заинтересованных в реализации данного проекта, – по всем разделам. Поскольку проект носит открытый характер *non finito*, то потенциально автором может стать любой желающий (при соответствующем редактировании, конечно) с последующим указанием при публикации основных персональных данных и присвоением авторских прав. Институт кураторов проекта и экспертный совет создаются на основе конвенции инициаторов проекта и его авторитетных потенциальных участников. В целом проект имеет некоммерческий характер (но, в частности, возможна и финансовая составляющая).

Ad et Pro Marginem!

1. См.: Альтернативная культура. Энциклопедия / сост. Дмитрий Десятерик. – Екатеринбург: Ультра Культура, 2005; Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. – М.: Роспэн, 2003; Эпштейн М. Проективный философский словарь. Новые термины и понятия. – СПб.: Алетея, 2003; Руднев В. Энцикло-

педический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. – М.: Аграф, 2001; Словарь терминов московской концептуальной школы. – М.: AdMarginem, 1999.

2. См., напр.: Эпштейн М. Знак пробела. О будущем гуманитарных наук. – М.: НЛО, 2004.

3. Эпштейн М. Проективный философский словарь. Новые термины и понятия [Электронный ресурс]. – URL: http://emory.edu/INTELNET/fs_proteism.

4. Проективная философия художественности / Философия современного искусства: Материалы VI Овсянниковской международной эстетической конференции. Москва, 13–15–11. 2014 // Философский факультет МГУ им. М. В. Ломоносова. – М.: Издатель Воробьев А. В., 2014.

5. Художественность как она есть: проблема адекватной спецификации // Границы искусства и территории культуры. – Екатеринбург: Уральский федеральный университет: Гуманитарный университет, 2013.

6. G. Deleuze, F. Guattari, What is Philosophy?, trans. H. Tomlinson and G. Burchell, New York: Columbia University Press, 1994, p. 164; см. также: Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? [Электронный ресурс]. – URL: http://society.polbu.ru/delez_philosophy/ch07_v.html.

7. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Карл Густав Юнг. Феномен духа в искусстве и науке. Собр. соч. в 19 т. Т. 15. – М.: «Ренессанс», 1992.

8. Эпштейн М. Проективный философский словарь. Новые термины и понятия [Электронный ресурс]. – URL: http://emory.edu/INTELNET/fs_proteism.

1. См.: Al'ternativnaya kul'tura. E'nciklopediya / sost. Dmitriy Desyaterik. – Екатеринбург: Ul'tra Kul'tura, 2005; Leksikon nonklassiki. Xudozhestvenno-e'stetcheskaya kul'tura XX veka / pod red. V. V. Bychkova. – М.: Rosp'e'n, 2003; E'pshtejn M. Proektivnyj filosofskij slovar'. Novye terminy i ponyatiya. – SPb.: Aletejya, 2003; Rudnev V. E'nciklopedicheskiy slovar' kul'tury XX veka. Klyucheveye ponyatiya i teksty. – М.: Agraf, 2001; Slovar' terminov moskovskoj konceptual'noj shkoly. – М.: AdMarginem, 1999.

2. См., напр.: E'pshtejn M. Znak probela. O budushhem humanitarnyx nauk. – М.: NLO, 2004.

3. E'pshtejn M. Proektivnyj filosofskij slovar'. Novye terminy i ponyatiya [E'lektronnyj resurs]. – URL: http://emory.edu/INTELNET/fs_proteism.

4. Proektivnaya filosofiya xudozhestvennosti / Filosofiya sovremennogo iskusstva: Materialy VI Ovsyannikovskoj mezhdunarodnoj e'stetcheskoj konferencii. Moskva, 13–15–11. 2014 // Filosofskij fakul'tet MGU im. M. V. Lomonosova. – М.: Izdatel' Vorob'ev A. V., 2014.

5. Xudozhestvennost' kak ona est': problema adekvatnoj specifikacii // Granicy iskusstva i territorii kul'tury. – Екатеринбург: Ural'skiy federal'nyj universitet: Gumanitarnyj universitet, 2013.

6. G. Deleuze, F. Guattari, What is Philosophy?, trans. H. Tomlinson and G. Burchell, New York: Columbia University Press, 1994, p. 164; см. также: Delyoz Zh., Gvattari F. Chto takoe filosofiya? [E'lektronnyj resurs]. – URL: http://society.polbu.ru/delez_philosophy/ch07_v.html.

7. Yung K. G. Ob otnoshenii analiticheskoj psixologii k poe'tiko-xudozhestvennomu tvorchestvu // Karl Gustav Yung. Fenomen duxa v iskusstve i nauke. Sobr. soch. v 19 t. T. 15. – М.: «Renessans», 1992.

8. E'pshtejn M. Proektivnyj filosofskij slovar'. Novye terminy i ponyatiya [E'lektronnyj resurs]. – URL: http://emory.edu/INTELNET/fs_proteism.

UDC 7.01

METHODOLOGICAL PARADIGMS AND SYNTAGMA OF MODERN AESTHETICS: TO PROJECT OF DICTIONARY OF PHILOSOPHY OF ARTISTRY

Boris V. Orlov,

Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, assistant professor of ethics, aesthetics, theory and history of culture, Ph.D., Associate Professor, Ekaterinburg, Russia, E-mail: bvo51@rambler.ru

Annotation

The possibilities of the creation the new contemporary dictionary/glossary on the philosophy of art are reviewed so as the new format of it presentation as internet multimedia sight too under the slogan «Connecting the Aestheticians».

Key words:

glossary, contemporary aesthetics, projective philosophy of art, methodologies of humanities.