

Хренов Н.А.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ СОВРЕМЕННОЙ НАУКИ ОБ ИСКУССТВЕ: МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ АСПЕКТ

Хренов, Николай Андреевич— доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Россия, Москва, nihrenov@mail.ru.

В статье методология междисциплинарного сотрудничества в научном познании рассматривается на примере взаимоотношений таких гуманитарных наук, как искусствознание, культурология и эстетика. В центре внимания автора— искусствознание, функционирующее в настоящее время в своей зрелой форме, обозначаемой обычно в философии науки как «нормальная» наука, и в силу этого испытывающее потребность в развитии и совершенствовании с помощью ассимиляции методов других гуманитарных наук и философских направлений, таких как герменевтика, феноменология и онтология. Однако отношение у искусствоведов к этой тенденции далеко не однозначно. Сверхзадача их деятельности связана с сохранением высокого статуса индивидуального и субъективного начала в искусстве. Между тем, ассимиляция методов смежных наук нередко приводит к утрате этого статуса и к размыванию представлений о предмете науки об искусстве. Анализируя внешние и внутренние факторы совершенствования науки об искусстве, автор в качестве основных факторов все же считает внутренние факторы, из чего следует, что должна активизироваться одна из субдисциплин искусствознания, а именно, теория искусства, которая до сих пор остается менее развитой, чем остальные субдисциплины.

Ключевые слова: гуманитарные науки, искусствознание, культурология, эстетика, междисциплинарный подход.

METHODOLOGICAL TRANSFORMATIONS OF MODERN ART STUDIES: THE INTERDISCIPLINARY ASPECT

Khrenov, Nikolay Andreevich— Doctor of Philosophy, Professor, the Chief Research Fellow, the State Institute for Art Studies, Russian Federation, Moscow, nihrenov@mail.ru.

The methodology of interdisciplinary cooperation in scientific knowledge is considered on the example of relationship of Humanities, i.e. art studies, cultural studies, and aesthetics. The author focuses on art science, which is currently functioning in its mature form, usually referred to in the philosophy of science as “normal” science, and therefore feels the need to develop and improve assimilating the methods of other Humanities and philosophical areas, such as hermeneutics, phenomenology and ontology. However, the attitude of art critics to this trend is far from ambiguous. The super-task of their activity is connected with preserving the high status of individual and subjective essence in art. Meanwhile, assimilation of methods of related sciences often leads to the loss of this status and to blurring of ideas about the subject of art science. Analyzing external and internal factors of improving the science of art, the author considers internal factors as the main factors, which means that one of subdisciplines of art studies should be activated, namely, the theory of art, which still remains less developed than other subdisciplines.

Key words: Humanities, art studies, cultural studies, aesthetics, interdisciplinary approach.

Введение. Постановка проблемы. Почему в истории гуманитарной науки одни направления загибают, а другие активизируются?

С некоторых пор в науке об искусстве постоянно говорят о междисциплинарной методологии, представляя ее при этом неким научным идеалом. В этом клянутся грантодержатели, присылая свои отчеты в финансирующие их фонды. Это можно наблюдать в кандидатских и докторских диссертациях и, наконец, в серьезных искусствovedческих монографиях. В качестве начала такого положения дел, пожалуй, следует считать середину прошлого столетия. С тех пор многое изменилось, даже возникли новые науки. Но междисциплинарное сотрудничество наук при изучении какой-либо проблемы по-прежнему считается идеалом.

Однако произошли ли с тех пор какие-либо изменения в этой области и продвинулись ли ученые не только в изучении разных проблем с помощью междисциплинарной методологии, но и в ее использовании, в осознании ее возможностей, позитивных, а, может быть, даже негативных сторон? Попробуем этот вопрос прояснить, сводя эту глобальную проблему к сегодняшней ситуации в искусствознании, которое уже несколько десятилетий демонстрирует обращающую на себя внимание ассимиляцию самых разных подходов и методов, расширяя понимание своего предмета за счет эстетики, социологии, семиотики, психологии, философии, филологии, этнологии, исторической науки, культурологии и т.д.

Все перечисленные дисциплины в какой-то степени можно считать частными направлениями одной обширной дисциплины — науки об искусстве. Правда, под воздействием этой тенденции к расширению изменяется и предмет искусствознания и художественной культуры. Конечно, каждый из них связан с философией, эстетикой и т.д. как самостоятельными дисциплинами, но они существуют, в том числе, и как слагаемые науки об искусстве. Нам ближе и понятней то, что в этом целостно научном гештальте — науке об искусстве происходит с каждым конкретным направлением. Мы еще не так хорошо разбираемся в том, как развивается эта наука в целом, какие ситуации, часто проблемные в ее истории возникают. Почему ее проблематика то сужается, то необычайно расширяется. По какой причине угасают целые направления и, наоборот, неожиданно возникают новые направления и даже новые науки. Но даже внутри существующих направлений в какой-то период угасает интерес к одной проблематике и появляется к другой.

В течение десяти лет автору этой статьи пришлось осуществлять функции заместителя директора по науке в Государственном институте искусствознания и не только задумываться над этим вопросом, но и решать в этом направлении практические задачи. Приведу пример. Во второй половине XX в. вспыхивает колоссальный интерес к структурализму. Запад, конечно, опережает. Но, как сказать. Все начинается с двух дисциплин — лингвистики и этнологии. К. Леви-Стросс, представляющий этнологию, демонстрирует метод анализа мифов. Применяемый им новый метод распространяется на другие науки. Считается, что он первым применил аналитический аппарат языкознания к нелингвистическому материалу. Утверждая, что культура обладает строением, подобным строению языка, К. Леви-Стросс открыл путь переноса лингвистических и структурно-семиотических методов в гуманитарные науки. Во многом с помощью лингвистики были найдены точки соприкосновения между разными гуманитарными науками.

Прежде всего, эта методология распространилась на филологию. Но не только. Это охватывало, например, и науку о кино. Вяч.Вс. Иванов работает над книгой о С. Эйзенштейне,

в которой представляет мастера одним из первых семиотиков¹. Семиотика в России оказывается связанной не только с Ю.М. Лотманом, такой подход увлек и киноведов. Во ВГИКе, в котором автор в настоящее время преподаёт эстетику, в 1960-е гг. были и студенты, и преподаватели, проявившие к этому интерес. А что касается мифологических и фольклорных текстов, то К. Леви-Стросса, как оказывается, в России опередил В. Пропп. Существует переписка между К. Леви-Строссом и В. Проппом. К. Леви-Стросс признавал значимость трудов В. Проппа².

В XX в. под воздействием структурализма гуманитарные науки обращаются к лингвистике. Но, собственно, структурализм и семиотика и вышли из лингвистики. Все началось с Ф. де Соссюра. XX век вспоминает аристотелевскую традицию и, опираясь на лингвистику, углубляется в поэтику (Р. Барт, Ю. Кристева и др.)³. Но выясняется, что в России возрождение этой традиции началось еще раньше — в 1920-е гг. Об этом свидетельствует так называемый русский формализм (В. Шкловский, Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум и др.). Французские структуралисты подтолкнули к адекватной оценке русского формализма, раскритикованного и практически уничтоженного в конце 1920-х гг. В период оттепели началось освоение этого наследия. В том числе, и на Западе. В связи с модой на семиотику как переноса лингвистических методов на гуманитарные науки Ю. Кристева даже говорит о разворачивающемся «культурном повороте», который в XX в. переживала европейская цивилизация⁴.

Но вот проходит несколько десятилетий. И что же? Интерес к семиотике угасает. Прежде всего он угасает в тех гуманитарных науках, которые испытывали влияние структурализма и семиотики, в том числе, в киноведении. Автор книги, в которой дается оценка вклада структурализма в научное изучение кино и его влияния на киноведение, В. Соколов утверждает, что практически структуралистская методология не оказала значительного влияния на киноведение. Скорее, она повлияла на филологию⁵. Теряет интерес к семиотике и М. Ямпольский, работы которого, несомненно, обогатили киноведение, и в особенности теорию кино. В связи с этим он делает такое же обобщение, что и В. Соколов. По его утверждению, представление кино как специфического языка, как особой знаковой системы наши знания о кино не обогащает. В качестве более плодотворной методологии он предлагает философию, а еще точнее, феноменологию⁶. А феноменология, в лице М. Хайдеггера, как известно, предполагает стремление вернуться «назад — к вещам», т.е. от знака к означаемому. Это погружение в предметно-чувственный мир, что является сильной стороной кино.

Так, в киноведении возникает интерес к ранним, домонтажным периодам в истории кино. Между тем, более поздние, монтажные периоды связаны со становлением киноязыка и с тем, что называют «авторским» кино. Возникает что-то вроде регресса в становлении кино, а главное, в осознании его выразительных средств. Но, как ни странно, это совпадает с установками феноменологии, с тем, что можно было бы обозначить как

¹ Иванов Вяч.Вс. Эстетика Эйзенштейна // Он же. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 1999. Т. 1. С. 143–380.

² Леви-Стросс К. Структура и форма. Размышления над одной работой В. Проппа // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1985. С. 9–34.

³ Косиков Г.К. «Структура» и / или «текст» (Стратегии современной семиотики) // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000. С. 3–48.

⁴ Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М., 2004.

⁵ Соколов В.С. Киноведение как наука. М., 2010.

⁶ Ямпольский М.Б. Язык — тело — случай. Кинематограф и поиски смысла. М., 2004. С. 14.

феноменологический поворот. Как пишет Ж. Делез: «Феноменология возводит в норму “естественную перцепцию” и ее условия»⁷. А что такое естественная перцепция в кино, как не его домонтажный период? Использование монтажа, начиная с 1920-х гг., способствовало превращению кино в язык и, соответственно, в знаковую систему. Но вместе с этим происходил и разрыв, т.е. некое отчуждение кино с его гипертрофированной ролью монтажа от предметно-чувственной реальности. Это не соответствует феноменологическому подходу, для которого важна не субъективная активность, а активность самого предметного мира, даже если при этом приходится жертвовать авторским началом.

Конечно, осознание этой уязвимости структуралистского подхода можно фиксировать в разгар моды на этот подход. Имела место попытка не то чтобы реабилитировать значимость домонтажного периода в кино, но во всяком случае смягчить остроту проблемы с помощью усиления принципа документализма. Книга З. Кракауэра появилась как раз в это время и как бы мотивировала такой сдвиг в поэтике кино⁸. В этом смысле показательной для своего времени оказалась статья знатока творчества С. Эйзенштейна Н. Клеймана, которая начиналась с названия первого параграфа «Монтаж под подозрением»⁹.

Констатируя кризис киноведения, М. Ямпольский пишет: «По нашему глубокому убеждению этот кризис связан с определенной исчерпанностью парадигмы семиотической кинотеории, которая в разнообразных формах доминировала в мире на протяжении последних двух с половиной десятилетий. Семиотическое киноведение явилось прямым наследником тех кинотеорий, которые поместили в центр своего интереса киноязык, проблему монтажа»¹⁰. В связи со становлением семиотической теоретической парадигмы в киноведении оказалась утраченной ранняя теоретическая парадигма, благоприятная для понимания значимости предметно-чувственной фиксации реальности с помощью экрана. Вместе с потребностью анализировать фильм с лингвистической, т.е. языковой или знаковой точки зрения в кино возникает отчуждение метода от фиксируемой предметной реальности. Эта реальность просто жаждала осмысления с помощью феноменологии. Отдавая в этом отчет, М. Ямпольский призывал возвратиться к ранней теории, восстанавливающей самоценность киноизображения и преодолевающей отчуждение.

С точки зрения М. Ямпольского, такая ретроспективная логика способствует утверждению новой теоретической парадигмы. Если же иметь в виду искусство в целом, то какую-то черту в исследовании искусства как знаковой системы подводит постструктурализм и постмодернизм. Любопытный диагноз «смерти» структурализма ставит Ю. Кристева, связывая угасание интереса к знаку как основному концепту семиотики в связи с трансформацией культуры в целом. Она выступила с точки зрения культуролога. Согласно Ю. Кристевой, интерес к знаку породила культура, становление которой развертывается от Ренессанса до XX в. Она постулирует: «Позднее Средневековье (XII–XV вв.) — переходный период в истории европейской культуры: на смену символическому мышлению приходит мышление знаковое»¹¹.

По мнению Ю. Кристевой, в наше время происходит разложение знака и возвращение к символическому мышлению. Вместе с угасанием знаковости происходит ослабление позитивистской традиции в науке и философии. В качестве иллюстрации угасания

⁷ Делез Ж. Кино. М., 2016. С. 76.

⁸ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974.

⁹ Клейман Н.И. Формула успеха. Статьи, выступления, беседы. М., 2004. С. 254–448.

¹⁰ Ямпольский М.Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М., 1993. С. 4.

¹¹ Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. С. 138.

и разложения знака Ю. Кристева указывает на процессы, которые происходят в литературном мире, в частности, в жанре романа. Если в XV и XVI вв., как она утверждает, романному высказыванию удалось вырваться из структуры символа и подчиниться знаку, то в XX в. начинается разложение знака. Об этом, например, свидетельствует роман «потока сознания». Это выражение «одержимости невыразимым»¹².

Если исходить из этих соображений, то получается, что движение в сторону реабилитации символа как оборотной стороны разложения знака является убедительным объяснением угасания интереса к семиотике. Ведь судьба этой науки связана с пониманием функционирования культуры с точки зрения знака. Символ же ускользает от знаковости, поскольку является элементом целого мировосприятия и даже типа культуры, которую П. Сорокин называет культурой идеационального типа. Символ ведь отсылает к трансцендентным, а значит, непознаваемым сущностям. Морфология символического мышления была осмыслена Гегелем, и она соответствует ранней фазе становления Духа.

В разгар моды на структурализм на Западе, а, еще точнее, в 1970-е гг. появилась книга Ц. Тодорова, в которой рассматривались весьма проблемные вопросы соотносительности знака и символа, как и вопросы о невозможности постижения символа с помощью семиотики. Возвращаясь к исходной точке становления семиотики, а именно, к Ф. де Соссюру, высказавшему в начале XX в. предположение о возможности существования разных языков помимо языка вербального, а также и о возникновении специальной науки, которая бы такими языками занималась, Ц. Тодоров пишет: «Наконец, в своих лекциях по общему языкознанию он рассматривает возможность создания семиологии, которая занималась бы не только языковыми знаками, но тут же накладывает ограничение: семиология должна заниматься только одним видом знаков, а именно произвольными знаками, подобными языковым. Для символизма у Соссюра нет места»¹³.

Вернемся к характеристике ранней фазы в становлении Духа по Гегелю. На этой символической фазе идея, т.е. некое внутреннее содержание, еще не достигает полноты выражения во внешней форме, и то, что получается, невозможно истолковать как язык. Символическая форма многозначна и не достигает столь необходимой в языковой коммуникации общезначимости. Эту смену знака символом также можно истолковать с помощью циклической концепции П. Сорокина. Возвращающаяся ранняя форма мышления, а именно, символическая форма — выражение рождающейся или, точнее, возрождающейся культуры идеационального типа, ядром которой становится не чувственное, а сверхчувственное начало, а сверхчувственное начало получает выражение исключительно в символических и мифологических формах. Все это облегчает реабилитацию в эстетике всех существующих до Нового времени эстетических систем, в том числе, и античной, что проделано А. Лосевым. Не случайно Ю. Кристева формы символического выражения связывает с платонизмом¹⁴.

Что же касается кино как знаковой системы или предмета изучения семиотики, то не следует переоценивать достижения структуралистов. Движение кино в сторону знака, что было характерно для авангардного кино, во второй половине XX в. было приостановлено. Но не потому, что причиной были обстоятельства внешнего характера, а потому, что фиксируемые в кино признаки знака еще не означают, что кино и в самом деле является знаковой системой.

¹² Там же. С. 491.

¹³ Тодоров Ц. Теории символа. М., 1999. С. 343.

¹⁴ Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. С. 141.

Как сами искусствоведы диагностируют кризис в своей науке?

Все, о чем до сих пор говорилось, касается кино. Но наш предмет — состояние науки об искусстве в целом. В какой-то степени даже конкретные факты из истории киноведения, которые мною были затронуты, отражают общее состояние дел. В частной сфере проявляется смысл общей ситуации. Вторая половина XX в. в искусствоведении несомненно свидетельствует об интенсивных поисках в этой науке. Мы вспомнили семиотику. Но именно в 1960-е гг. в СССР бурно развивается еще одна наука — социология. Существовала даже точка зрения, согласно которой социология искусства упразднит эстетику, сделает ее ненужной. Почему? Да потому, что социологические исследования свидетельствуют о реальных процессах художественной жизни, а эстетика в ее марксистско-ленинском варианте — мертвая, догматическая система. Этот вариант эстетики как раз демонстрировал разрыв эстетики как науки с практикой искусства. В этом варианте эстетика и в самом деле оказалась нежизнеспособной. От нее следовало избавляться и возвращаться к эстетике просветительской, когда эстетика окончательно закрепила за собой статус науки. Это в своей системе эстетики делает и Г. Лукач, возвращая от К. Маркса к Г.В.Ф. Гегелю. Он очищает от Маркса Гегеля. Правда, у Маркса он обнаруживает новую интерпретацию гегелевского концепта «отчуждение». А этот концепт уже взяли на вооружение экзистенциалисты. Так возникает возможность говорить в России о созвучности марксизма и экзистенциализма. Этим займется Сартр.

В последующие десятилетия эстетика многое сделала, погрываясь в эстетические процессы, имевшие место в разных культурах. Исследуется средневековая, западная, византийская, древнерусская, в меньшей степени восточная эстетика. Наконец, русская эстетика, которая ведь не сводится к революционно-демократической эстетике XIX в. Это мощное направление религиозной или теургической эстетики второй половины XIX — начала XX в. Этим философским наследием долгое время было невозможно пользоваться. Особенно успешно этим в последние десятилетия занимается В. Бычков. Но вот в начале XXI в. В. Бычков как один из самых авторитетных сегодня представителей эстетического цеха, автор постоянно переиздаваемого учебника по эстетике, на который мы в педагогической практике ориентируемся, заявляет, что эстетика сегодня находится в кризисе. В качестве одного из признаков этого кризиса он называет разрыв с современным опытом искусства. «Парадокс XX столетия, а, может быть, одна из его закономерностей состоит в том, что собственно теоретическая или философская эстетика адекватно не отреагировала на бурные процессы, протекавшие в сфере художественной практики. По крупному счету она почти проигнорировала их и ушла на уровень школьной дисциплины, вяло пережевывая опыт классической эстетики и классического искусства от античности до конца XIX века и только очень осторожно и с опаской заглядывая в бурлящий котел арт-практик XX века»¹⁵.

А что же происходит с искусствоведением? Чтобы обострить понимание ситуации, возникшей в науке об искусстве сегодня, процитируем высказывание известного искусствоведа Г. Вдовина, утверждавшего на одном из круглых столов (и это его высказывание опубликовано в журнале «Искусствоведение»), что искусствоведение потеряло свой предмет. Это ли не свидетельство кризиса еще одной гуманитарной науки. Он говорит так: «Отечественное искусствоведение давно потеряло из поля своего зрения главный предмет гуманитария — человека, его мысль и его чувство. Отсюда наши стенания об универсальном

¹⁵ Бычков В.В. Феномен неклассического эстетического сознания // Вопросы философии. 2004. № 12. С. 80–92.

методе, завистливые взгляды на философию, историю, литературоведение, торопливые и вороватые набеги к соседям за герменевтикой, экзистенцией, семиотикой, гештальтом, истерическая ревность к непрофессионалам, зашедшим на нашу территорию»¹⁶.

Суждение серьезное и требует комментирования. Как мы убеждаемся, то, что нами было сказано выше о заимствованиях в киноведении, характерно и для искусствознания в целом. Слишком широк разброс интересов искусствоведа ко многим и разным методам. Слишком дорога цена ассимиляции методов других наук — утрата предмета науки. Это можно назвать кризисом искусствознания как еще одной гуманитарной науки. И понятие «кризис» применительно к науке об искусстве употребляется, в том числе, и зарубежными искусствоведами, причем, с середины прошлого столетия. Его мы обнаруживаем у такого авторитетного представителя знаменитой венской школы искусствознания, как Х. Зедльмайра в работе, появившейся в середине прошлого столетия. В России эта ситуация имела особую остроту, поскольку эта ассимилятивная активность искусствознания развертывается в кратких длительностях. Ведь в силу идеологического прессы этот процесс длительное время не происходил, а когда ассимиляция стала возможной, она происходила в ускоренных темпах и не постепенно и последовательно, а одновременно, что воспринималось хаосом. Это ощущается и в суждении Г. Вдовина.

Попробуем в этом разобраться глубже. В этой создавшейся в искусствознании ситуации можно, как минимум, отметить несколько причин. После их перечисления попробуем отыскать самое слабое место в искусствознании как науке, точнее, в методологии изучения искусства с помощью искусствоведческого метода (а, как известно, искусство можно изучать и с помощью других наук). Это слабое место, и скажем это прямо сейчас, связано с неразработанностью теории искусства как одной из субдисциплин науки об искусстве. После этого перечислим те острые проблемы, общие для науки об искусстве в целом, разрешение которых находится в компетенции теории.

От внутренних факторов кризиса к внешним факторам (оборотная сторона искусствознания как «нормальной науки» и доминирование дифференцированного развития науки перед интегративным)

Первое. В суждении Г. Вдовина можно вычитать неудовлетворенность самих искусствоведов тем, что в западной философии науки (в частности, в концепции Т. Куна) называется «нормальной наукой»¹⁷. Берем словосочетание в кавычки и расшифровываем его смысл применительно к науке об искусстве. «Нормальная наука» — это некая абсолютно сложившаяся система или парадигма (опять же понятие Т. Куна) с устоявшимися представлениями. Каждый исследователь, обращающийся к любому периоду в истории искусства, любому художественному стилю, творчеству конкретного художника или произведению, должен исходить из этой парадигмы и соответствующих ей установок. Конечно, это замечательно, когда какая-либо наука в своем развитии достигает системности и абсолютной определенности. Уязвимость этой ситуации, однако, заключается в том, что в этом своем застывшем и совершенном состоянии наука оказывается совершенно статичной и неспособной к дальнейшему развитию. Движение останавливается. То, что на раннем этапе становления науки способствовало движению вперед, начинает сопротивляться ее развитию.

¹⁶ Сарабьянов В.Д. Некоторые методологические вопросы искусствознания в ситуации исторического рубежа // Искусствознание. 1995. № 1–2. С. 33.

¹⁷ Кун Т. Структура научных революций. М., 1977.

Этого не могут не ощущать сами искусствоведы, и это как раз и обязывает их обращаться к смежным наукам. Ведь сведение истории к истории художественных стилей имеет пределы. Как, например, быть с теми произведениями, в которых можно уловить сразу несколько стилей, или с теми художниками, которые от стиля ускользают. Тогда приходится, кроме понятия «художественный стиль», вводить понятие «стиль эпохи» или «стиль поколения». «В качестве отличительного признака эпохи история стиля оказалась способной понимать только те произведения искусства, только те художественные явления, которые демонстрирую один и тот же “стиль”, — пишет Х. Зедльмайр, — Она все больше и больше дифференцировала стилевое понятие эпохи, различая, помимо стиля времени, и стиль поколения, и местности, стиль индивидуальности, стиль юности и стиль старости, и многие иные стилистические грани»¹⁸. Так можно все довести до абсурда. Это-то как раз и свидетельствует о том, что хотя достигнутая целостность существует и «нормальная наука» состоялась, но нарастает неудовлетворенность достигнутым и потребность в новых и разных подходах, соответствующих новому опыту искусства.

Второе. Стремление преодолеть традиционные подходы и обращение сразу ко многим наукам, однако имеет обратную сторону. История науки, развивается так, что, с одной стороны, для нее характерны процессы дифференциации научных дисциплин, научных направлений, научных парадигм, концепций и т.д., а с другой, процессы интеграции. Интеграция соответствует тем состояниям в истории науки, когда какая-то новая парадигма превращается в универсальную и авторитетную, исключая плюрализм подходов. Дифференциация созвучна тем состояниям в науке, когда парадигма является еще неустойчивой, а универсальная парадигма еще не возникла. Г. Вдовин, конечно, прав, когда говорит об утрате наукой об искусстве своего предмета. Опасность утраты предмета возникает в том случае, когда заимствуемые многие методы других наук позволяют высвечивать какие-то отдельные грани предмета. Эти грани множатся, и в результате, как следствие, видение целого в этом предмете исчезает.

Проблемная ситуация в современном искусствознании заключается в том, что процессы интеграции оказываются оттесненными процессами дифференциации. Отсюда особый интерес искусствоведа особенно к наукам, способным сегодня ориентировать именно на интеграцию. Вот почему сегодня такой значимой наукой для искусствоведа является наука о культуре, обладающая именно интегративным потенциалом. Хотя к этому выводу приходят далеко не все. Так, Ю. Боров, например, считает, что таким интегративным потенциалом обладает эстетика. Для него эстетика — это и социология, и гносеология, и онтология, и психология, и культурология, и семиотика и т.д.¹⁹ Будем считать, что перекося в сторону дифференциации — это свидетельство переходной ситуации, причем, не только в искусстве, но в культуре в целом²⁰. А значит, это временное явление. Но, с другой стороны, это и свидетельство развертывающейся «научной революции» (выражение Т. Куна), а, следовательно, и смены парадигм в искусстве и в науке об искусстве. По крайней мере, предвосхищение такой смены, к которой тяготеют искусствоведы. Утрата искусствознанием своего предмета — это временное явление, свидетельствующее о переходности, о переходе на новый методологический уровень.

¹⁸ Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М., 1999. С. 12.

¹⁹ Хренов Н.А. Переходность как следствие колебательных процессов между культурой чувственного и культурой идеационального типа // Переходные процессы в русской художественной культуре. Новое и Новейшее время. М., 2003. С. 19–134.

²⁰ См.: Боров Ю.Б. Эстетика. М., 1981.

Почему у искусствоведов присутствует амбивалентное отношение к ассимиляции методов смежных наук?

Эта проблема беспрецедентного тяготения к ассимиляции, усвоению методов других наук помимо того, что в ней проявляется гипертрофия процессов дифференциации как нечто негативное, не столь однозначна. Дело в том, что, хотя искусствовед и тяготеет к радикальному пересмотру традиционной парадигмы, отношение к методологии, заимствуемой из смежных дисциплин, у него амбивалентно. Он склонен к заимствованию и ассимиляции методов смежных наук, но эта его склонность наталкивается на какие-то барьеры. Это требует объяснения. С одной стороны, пересмотр господствующей и все определяющей парадигмы для него желателен, и поэтому он проявляет интерес к тому, чем занимаются соседи, а, с другой, у него от методологии других наук возникает отторжение. Почему? Этот комплекс искусствоведа можно объяснить, конечно, чем-то вроде сектантской нетерпимости ко всему чужому и инаковому. Но дело, разумеется, не в этом. Как справедливо отмечает Г. Вдовин, в результате ассимиляции многих методов утрачивается предмет искусствознания. Но это не проявление дилетантизма, непрофессионализма, непонимания или действия психологического механизма «мы» и «они». Мы — искусствоведы, они — философы и т.д. Проблема — в другом. Тенденция к расширению предмета порождает опасность выхода не просто за пределы успешных утвердиться в искусствознании методологических приемов, не просто за пределы традиционной и позитивистски ориентированной науки, но и вообще за пределы науки.

В самом деле, если иметь в виду один из вариантов истории искусства, понимаемой как история Духа (а такая разновидность истории искусства как дисциплины имеет место, например, у М. Дворжака), получается, что искусство, даже не покидая своей территории, оказывается, в том числе, и религиозным феноменом. Вот символическое мышление, увлекая в трансцендентные сферы, выводит за пределы знака, но и вообще науки, как ее понимают в Новое время. Но, может быть, главное здесь заключается все же в том, что расширение предмета за счет тех его граней, которые видны представителям других наук, приводит к тому, что этот предмет деперсонифицируется, что и имеет в виду Г. Вдовин. Понятно, что воздействие позитивизма с помощью возникшей в XIX в. моды на социологию проявилось в том, что вместе с водой можно было выплеснуть и ребенка, т.е. личность из искусства. Спрашивается, почему? Да потому, что позитивизм — это ведь перенесение в гуманитарную сферу методов естественных наук. А их интересует не человек, а природа. Четкость и строгость методов естественных наук объясняется абстрагированием от субъективности. Не случайно ущемление авторства в структурализме можно считать следствием его позитивистских установок. Такая тенденция так бы и продолжалась, если бы барьером на пути этой моды не возник романтизм, а вместе с ним романтический вариант герменевтики в лице, скажем, И.М. Хладениуса, Ф. Шлейермахера и В. Дильтея. Именно в этих вариантах романтической герменевтики «имя» (или, скажем, индивидуальность автора) было возвращено на свое привилегированное место. Да, собственно, ведь уже и у И. Канта, хотя его реформа философии была связана с усвоением опыта естественных наук, статус индивидуальности творца как гения был очень высок. Возникновение эстетики способствовало сохранению этого статуса. Но романтизм еще более усилил эту тенденцию, видоизменяя существующую уже герменевтическую традицию. Так, например, в связи с Ф. Шлейермахером Х. Гадамер пишет: «Это — нечто большее, чем расширенная трактовка проблемы понимания, которая распространяется не только на понимание письменных текстов,

но на понимание речи вообще; это — свидетельство сдвига более принципиального порядка. Пониманию подлежит уже не только дословный текст и его объективный смысл, но также индивидуальность говорящего или пишущего»²¹.

В связи с Ф. Шлейермахером происходит вторжение в герменевтику психологизма. Дело движется к появлению психологии как самостоятельной науки, потенциал которой, несомненно, способствует укреплению статуса индивидуальности автора. Однако вот ведь что интересно. Опыт вторжения методологии естественных наук, что характерно для кантовского подхода, уже невозможно было игнорировать. В результате произошло расщепление произведения на «язык» и «речь», как это принято в лингвистике, или, если выражаться более близкими нам понятиями, на личное и безличное. Структурализм, исходя из языка, культивирует именно безличное. Так Х. Гадамер цитирует то место у И.М. Хладениуса, где говорится следующее: «Так как люди не все способны предусмотреть, то их слова, речи и произведения могут означать нечто такое, о чем они сами не собирались говорить или писать», и, следовательно, «пытаясь понять их произведения, можно думать о вещах, и притом с полным основанием, которые не приходили на ум их авторам»²². Проблема только в том, что безличное не есть биологическое. Язык — это культура. Следовательно, в этой безличности есть и личное, т.е. индивидуальное. Язык не избегает культуры, а ее представляет. Другое дело, что на уровне культуры имеет место специфическое взаимодействие между индивидуальным и надиндивидуальным. Ведь в чем, собственно, заключается смысл деятельности историка искусства? Его задача заключается в реконструкции художественного процесса в полноте его индивидуальных проявлений. Вся эта сфера связана с высоким статусом Автора. Со времен первого историка искусства Д. Вазари в центре искусствознания, конечно же, стоит личность художника и то, что Д. Вазари называет «жизнеописанием». Однако становление методологии этой науки уже в самой этой науке приводило к тому принципу, который когда-то сформулировал Г. Вельфлин. Этот принцип формулируется так: «история искусства без имен». Как же это без имен? Разве, кроме имен, там есть еще что-то?

Г. Вельфлин сформулировал даже не принцип, а то, что Т. Кун называет «парадигмой», той парадигмой, что стала основой искусствознания как «нормальной науки», той науки, что возникнет в культуре чувственного типа. Правда, смысл этой возникшей парадигмы заключался в том, чтобы перейти от индивидуальности автора к некоей, как выражается В. Прокофьев, «сверхличной индивидуальности»²³, а под ней как раз и стали подразумевать художественный стиль. «Стали подразумевать», но на самом деле, ведь творцом этого суждения или, точнее говоря, этой формулы был вовсе не Г. Вельфлин, а все-таки Гегель со своей формулой истории как истории Духа. Просто гегелевская формула была переосмыслена в соответствии с позитивистскими установками XIX в. Искусствоведу-эмпирику такое толкование было более понятным. В конце концов, он смирился с тем, что в результате усвоения этого подхода в жертву был принесен автор. Зато то, чем он занимался, обрело статус науки.

Проблема, однако, еще сложнее. Ведь если герменевтический поворот в Новое время, казалось бы, разрешал напряжение, нарастающее в связи с вторжением в гуманитарные

²¹ Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., 1988. С. 233.

²² Там же. С. 231.

²³ Прокофьев В.Н. Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствознания // Советское искусствознание. М., 1978. № 8 (2). С. 249.

сферы позитивизма, и способствовал спасению индивидуального начала в искусстве, то ближе к XX в. возникает интерес к такому философскому направлению, как феноменология. Оно снова остро ставит вопрос об индивидуальности и словно перечеркивает заслуги герменевтики. И если иметь в виду, скажем, хайдеггеровский вариант феноменологии, то он, как представляется, стирает не только индивидуальные ценности, но и ценности культуры и, прежде всего, европейской культуры. Такое стирание является результатом обращения Хайдеггера к восточным системам. Здесь речь идет уже о стирании всяческой субъективной активности: «Надо прекратить творить вещи. Даже внутри себя. Надо прекратить складывать при помощи априорных форм чувственности предметы мира (и, заодно, себя самого) <...> Но прежде чем научиться слышать самих людей, надо обуздать себя настолько, чтобы научиться слышать сами вещи — не выдумывая их»²⁴.

Вот М. Ямпольский, призывая к феноменологическому осмыслению опыта кино и в особенности его раннего периода, когда авторство еще было проблемой, уловил этот призыв Хайдеггера. Пожалуй, можно утверждать, что хайдеггеровский вариант феноменологии, а вовсе не только позитивизм XIX в., стал исходной точкой той расправы над «автором», которую мы знаем по другим источникам. Не случайно постструктуралисты и постмодернисты ассимилировали идеи Хайдеггера. Так что часто мы можем фиксировать влияние на ситуацию не только позитивизма. А что уж говорить о культивировании личностного в искусстве, если мы переходим от художественного стиля как основополагающей категории искусствознания к стилю культуры, а это уже категория науки о культуре. Там от индивидуальности остается еще меньше. Стиль культуры даже и для самих культурологов представляет проблему.

Не отрицая понятия «стиль культуры», представляющего что-то вроде «сверхстиля», А. Кребер пишет: «Если такой сверхстиль, или всеобщий культурный стиль, действительно, существует, было бы крайне интересно и теоретически важно его выделить»²⁵. В этой науке в отношении «личность — культура», в котором на первом месте стоит «личность», происходит перестановка, и отношение уже выглядит как «культура — личность». А это самая впечатляющая иллюстрация деперсонализации заимствованного искусствоведами метода культурологии. Конечно, искусствоведа не может этого не ощущать. И структурализм, и культурология при всем осознании значимости этих наук для искусствознания от личностного начала удаляют. Не случайно в финале статьи «Размышления над одной работой В. Проппа» К. Леви-Стросс пишет: «До Проппа мы не знали, что общего имеют сказки. После Проппа мы лишились возможности понять, чем сказки различаются»²⁶.

Но что это значит? Более понятно можно объяснить, обращаясь к лингвистике. Семиотик фиксирует повторяющееся, общезначимое, безличное, что характеризует язык. Но кроме языка в лингвистике есть другая категория — речь. А речь — это как раз субъективное, неповторимое, личностное. А это-то структуралиста как раз и не интересует. В этом смысле весьма красноречиво признание А. Кребера. В данном случае, несмотря на признание, что между ним, т.е. А. Кребером и О. Шпенглером в вопросе о личности при культурологическом подходе возникает разногласие, А. Кребер все же склоняется к конечному выводу Шпенглера, а у того «акцент делается на культуре как таковой, абстрагированной от того переплетения личных биографий и индивидуальных поступков,

²⁴ Пеггелер О. Новые пути с Хайдеггером. СПб., 2019. С. 21.

²⁵ Кребер А. Избранное: Природа культуры. М., 2004. С. 850.

²⁶ Леви-Стросс К. Структура и форма. Размышления над одной работой В. Проппа. С. 24.

в котором нам даны эмпирические явления культуры»²⁷. Вот и получается «история искусства без имен», т.е. без авторов. Такая деперсонализация не может не отталкивать искусствоведа. Это обстоятельство обязывает его вернуться к первоначальному методу, использованному в истории искусства. К методу, родившемуся еще в «Истории» Д. Вазари, т.е. к биографическому методу, к жизнеописаниям художников.

Неразработанность теории искусства как субдисциплины науки об искусстве как одна из причин отсутствия объяснения кризиса

Мы уже зафиксировали несколько проблемных узлов, возникших в современной науке об искусстве, а теперь пора поставить вопрос: от кого же ждать разрешения, развязывания этих узлов. Позволительно ли развязки ждать от постороннего, т.е. от представителя какой-то другой науки или же она должна иметь место внутри самого искусствознания, т.е. быть внутренней для этой науки проблемой. Иначе говоря, ждать ли развязки извне или изнутри? Наша тема: наука об искусстве и другие гуманитарные науки. Вроде бы тут ответ напрашивается сразу: ответ нужно ждать извне. Но все же, оптимальное разрешение проблемы будем прежде всего связывать с самим искусствознанием. Проблемы, возникающие в искусствознании, должны решать сами искусствоведы. Но это не означает, что они должны вариться в собственном соку. Но как решать? И вот тут мы подходим к неразработанности или слабой разработанности одной из субдисциплин в науке об искусстве.

Искусствознание — наука молодая. Сами искусствоведы связывают ее рождение с XIX в.²⁸ Так стоит ли считать, что ее становление полностью завершено. Вот и Х. Зедльмайр, анализируя становление науки об искусстве, утверждает, что, по сути дела, в реальной истории существуют две науки об искусстве. Первая наука приводит в порядок даты и установления авторства (датировка, происхождение, установление авторства и т.д.). Эта наука не стремится к пониманию самих произведений. А вот смысл второй науки с этим как раз связан. Вторая наука пытается выявить общие признаки многих конкретных произведений, она пытается отыскать место произведения в генетическом ряду. Можно констатировать, что к сегодняшнему дню первая наука многое успела сделать, и она доминирует. Она успела освоить гигантские объемы произведений. В этом плане белых пятен становится все меньше. А вот что касается второй науки, то она по-прежнему проблематична. Ее достижения скромны, а методология неустойчива.

Кроме того, она часто склоняется к беллетристике, в частности, к освоенному еще Д. Вазари биографическому методу. Между тем, воздействие позитивизма этому сопротивляется. Поэтому можно утверждать, что эта наука до совершенного уровня еще не развилась. Но, по мнению Х. Зедльмайра, очевидно, что предмет этой второй науки смещается в сторону произведения: «В фазе становления наука об искусстве призвана выдвигать на первый план исследование отдельного произведения — образования, до сих пор должным образом не изученного. Ничто на нынешней стадии не важно так, как улучшенное познание отдельного произведения искусства, и нигде существующая наука об искусстве не оказывается столь несостоятельной как в осуществлении подобной задачи. Без основательного изучения отдельного произведения остальные проблемы не могут быть разрешены удовлетворительно»²⁹.

²⁷ Кребер А. Избранное: Природа культуры. С. 763.

²⁸ См.: Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства.

²⁹ Там же. С. 66.

Но сдвиг в сторону произведения связан с отношением его к некоей целостной структуре или, как выражается Х. Зедльмайр, к гештальту, в который включено каждое конкретное произведение. Только вот что понимать под гештальтом? Ведь не сводить же этот гештальт опять к художественному стилю. Развивая эту мысль, Х. Зедльмайр справедливо видит разрешение проблем второй истории в ориентации на герменевтику. Это то как раз и способствует герменевтическому повороту в истории науки об искусстве: «Ошибка большинства теорий исследования и описания истории искусства заключается в том, что они недостаточно ясно осознали проблему интерпретации»³⁰. Прогресс истории искусства как дисциплины Х. Зедльмайр связывает с овладением процедурами герменевтики. Отсюда и значимость профессии историка: «Сегодня многие люди ищут подходы к пониманию великих произведений прошлого и ожидают от историка искусства, что он откроет им пути к этому пониманию»³¹. А вот и понимание значимости и миссии науки об искусстве в ее герменевтическом смысле: «Историки искусства — как возродители “уснувших” произведений искусства — открыли для науки и мира неисчислимы сокровища. Этот бескорыстный подъем сокрытых на дне морском кладов будущее оценит как результат нашей эпохи»³².

Вот только, как предупреждает М. Хайдеггер, творения прошлого стали с уходом божественного нам совершенно недоступны. Недоступны, потому что, как бы выразился тот же Х. Зедльмайр, произошла утрата «середины». Поэтому их ауру совершенно невозможно удержать, спасти или сохранить в музее. В качестве примера Хайдеггер приводит пример с греческим храмом или более близким ему собором в Бамберге. Вот это возникшее в истории противоречие и породило востребованность в герменевтике. Так что, переключая смысл истории искусства как научной дисциплины на уровень его интерпретации, Х. Зедльмайр улавливает неизбежность обращения искусствознания к герменевтике. Искусствознание как наука и наука сложившаяся представляет систему, состоящую из, как минимум, трех составляющих, т.е. подсистем или субдисциплин. Так мыслит и В. Прокофьев³³. Три — это если исходить из традиционной парадигмы. Это — история искусства, теория искусства и художественная критика.

Но опыт искусствознания, каким оно предстает сегодня, свидетельствует, что эти три дисциплины не исчерпывают сложности предмета в его новом видении. А куда деть кроме истории и теории, эстетику, семиотику, социологию, психологию и т.д.? А вот когда появились социология и культурология, то предмет трансформировался уже в нечто иное, а именно, в художественную культуру³⁴. Но пока остановимся на традиционной для искусствознания парадигме. Конечно, процедура разложения искусствознания на три направления еще ничего не говорит о их реальном функционировании. Но, судя по всему, проблем в каждой из этих субдисциплин накопилось немало.

Вот, скажем, история искусства. Казалось бы, достижений в этой области немало. Опыт деятельности историков искусства — отечественных и зарубежных — колоссальный. Специалистов в этой области немало и также много исторических исследований.

³⁰ Там же. С. 145.

³¹ Там же. С. 149.

³² Там же. С. 153.

³³ См.: Прокофьев В.Н. Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса.

³⁴ Хренов Н.А. Проект теории и истории художественной культуры М.С. Кагана: исторический аспект // *Terra aetheticae*. Теоретический журнал Российского эстетического общества. 2018. № 2 (2). С. 130–163.

Но здесь невозможно не отметить одно уязвимое место. Исторических исследований много, а вот, как они пишутся, из каких методологических установок их авторы исходят и как эти установки изменяются во времени? Вот, например, в Государственном институте искусствознания, в котором главное ядро — историки — выпускники исторического факультета Московского университета, в настоящее время создается третий вариант истории русского искусства. Это многотомное исследование, которое продолжается годы. Вообще, первый вариант появился под редакцией первого директора этого института И.Э. Грабаря еще в эпоху Серебряного века. Второй вариант был в работе после Второй мировой войны, и его замысел принадлежит все тому же И. Грабарю. Третий вариант задуман А.И. Комечем, и над ним продолжается работа. На этом примере можно было бы продемонстрировать, какие изменения произошли в методологии истории искусства как субдисциплины.

Конечно, в наше нестабильное время, когда в государстве происходят радикальные перемены, важно уделять внимание именно методологии создаваемого исторического труда. Как создавались исторические труды в XIX в., в первой и во второй половине XX в. Как влияли на методологические подходы к истории искусства разные гуманитарные науки. Ясно, что так писать, как писали на эти темы раньше, невозможно. Так, например, Г. Бельтинг считает ошибочным то направление в изучении искусства, которое было задано Г. Вельфлиным. По его мнению, для историка искусства гораздо более плодотворными являются идеи А. Ригля и М. Дворжака: «Ведь стремление обособленно рассматривать художественную форму и превращение стилистических параметров в движущий принцип эволюции привели к тому, что искусство стало рассматриваться как нечто абсолютно обособленное от других проявлений человеческого духа»³⁵.

А как писать исторические труды сегодня? Чтобы ответить на этот вопрос, должно активизироваться еще одно направление, которое применительно к философии Кант называл «критикой». Иначе говоря, необходимо все время отслеживать, как изменяются подходы к исследованию предмета в истории. Иногда некогда существовавшие авторитетные подходы радикально переосмысливаются или отбрасываются вообще. На эту тему нам известно только одно исследование. Это «История истории искусства» куратора Лувра Жермена Базена. Это история того, какие в разные эпохи существовали представления о том, как создавать исторические исследования искусства и какую эволюцию претерпела методология истории искусства.

Полагаю, что другая субдисциплина искусствознания — художественная критика имеет как множество достижений, так и немало уязвимых мест. Но здесь легче, здесь больше субъективности, связи с моментом, часто мгновенной реакцией на новое произведение и т.д. Критика связана не с историей, а с современностью, и в этом заключается ее смысл. Но это обстоятельство не избавляет критику от ассимиляции герменевтической методологии. Может быть, именно усвоение приемов и процедур, используемых герменевтикой, углубляет критический анализ произведения. При этом невозможно не отметить, что некоторые искусствоведы усложняют и совершенствуют методы интерпретации также и за счет обращения к структурному анализу, что характерно, например, для Х. Зедльмайра. Правда, применительно к Х. Зедльмайру следует говорить о структуре произведения в соотнесенности не со структурализмом в варианте К. Леви-Стросса, а с гештальтпсихологией.

³⁵ Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней. М., 1994. С. 437.

Так, Х. Зедльмайр — сторонник рассмотрения произведения, в котором можно выделить, как минимум, четыре слоя или уровня, как это происходит в феноменологическом методе Р. Ингардена. Каждый из таких слоев соотносится или со стилевыми особенностями или с иконографией, т.е. изобразительными типами или же с иконологией, т.е. с интерпретацией символических ценностей. А вот что касается четвертого слоя, то он является весьма для искусствоведа неожиданным и вообще выводит за пределы не только позитивизма, не только за пределы традиционной науки об искусстве, но и вообще за пределы науки. Не случайно Х. Зедльмайр для легитимации этого слоя обращается к до-романтической, а именно к библейской экзегетической традиции в герменевтике. Ведь хотя до XX в. семиотика не существовала, тем не менее, применительно к искусству Нового времени говорить о знаках и знаковых системах было необходимо, поскольку еще в XII и XIII в. в европейской культуре совершился поворот к эмпирическому миру. Четвертый слой произведения, однако, предполагает выход за пределы этого эмпирического мира, а, следовательно, и знака в сферу символических форм выражения³⁶.

Однако настоящая проблема в науке об искусстве связана с третьей субдисциплиной, а именно, с теорией искусства. Почему же здесь настоящая и самая серьезная проблема? Да потому что мы до сих пор не знаем, что такое теория искусства. Это просто парадокс. И это при всем том, что теории в XX в. хоть отбавляй. Все только и делают, что теоретизируют. И сфера кино, конечно же, не исключение. Сами корифеи кино, даже практики, а именно, режиссеры задали эту парадигму. Прежде всего следует иметь в виду в этом смысле С. Эйзенштейна. Но это и есть парадокс — при обилии теорий, и особенно это касается XX в., искусствоведы и в самом деле утерjali предмет, но теперь уже предмет этой субдисциплины Мы до настоящего времени не знаем, для чего эта субдисциплина существует и какие функции она призвана осуществить. Видимо, это тоже следует отнести к издержкам того перекося в науке, когда процесс дифференциации превалирует над процессом интеграции. Слишком велик разброс внутри искусствознания разных подходов, идей. Мы уже касались 1920-х гг. и, в частности, формализма в его русском варианте. Но ведь он, имея много преимуществ, не стал единственным методом. Альтернативой ему был даже не марксистский подход, а такой же новаторский, как и формальный, а именно, подход М. Бахтина. Хотя тот и другой были подвергнуты идеологической критике. Любопытно, например, что один из этих подходов, а именно, формальный, послужил исходной точкой для структурализма, а другой, бахтинский, для постмодернизма³⁷.

Сегодня искусствоведы и сами констатируют, что имеет место неразработанность, связанная с проблематикой этой субдисциплины. Об этом писал В. Прокофьев³⁸. О неясности, существующей в связи с теорией, свидетельствует следующий факт. На одном из заседаний Ученого совета в Институте искусствознания промелькнула мысль, что теории искусства как субдисциплины искусствознания не только не существует, но в ней нет и необходимости. Один из авторитетных ученых вопрошал: разве мы, историки, не занимаемся теорией искусства? Так ставить вопрос обязывала ситуация: в стране развертывалась оптимизация. И в нашей сфере уже господствовали установки не «нормальной

³⁶ Ванеян С.С. Между гештальтом и теофанией. Методология искусствознания и метафизика искусства Ханса Зедльмайра // Зедльмайр Х. Искусство и истина. М., 2007. С. 305.

³⁷ Косиков Г.К. «Структура» и / или «текст» (Стратегии современной семиотики). С. 8.

³⁸ Прокофьев В.Н. Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса. С. 261.

науки», а чиновников из министерства. Их предшественники когда-то в конце 1920-х гг. ликвидировали Государственную академию художественных наук, а в последнее время Дамоклов меч был занесен и над Институтом искусствознания. Институт, правда, пока существует, а вот теория в нем не сохранилась. Отделы, которые были близки к этой проблематике, оказались закрытыми. Бог судья этому заслуженному историку искусства. Ведь меч-то заносился и над ним.

Суждение этого искусствоведа можно истолковать так. Историк самостоятельно решает все методологические и теоретические вопросы, с которыми он в своем исследовании сталкивается. Это суждение сделано искусствоведом, представляющим «нормальную науку» и придерживающимся устоявшейся парадигмы. А раз так, то теория не нужна, ведь в ее ведении находится и стратегия развития науки. Но о каком развитии может идти речь, если мы имеем «нормальную науку»? Так мы видим, как историк тянет одеяло на себя, и в этом варианте вся наша наука об искусстве поглощена лишь одной из субдисциплин—историей искусства. Но что же делать, если история истории искусства—это, в том числе, возникновение и накопление отклонений от «нормальной науки», а с ними связано то, что Ю. Лотман называет «взрывом», а именно, разрушение сложившихся парадигм и радикальные изменения как в самом искусстве, так и в методологии его изучения.

Невозможно также утверждать, что выдающийся историк искусства уж совсем неправ. Историки, конечно же, теоретизировали. У самих отечественных историков искусства, например, у Б. Виппера и А. Габричевского были и теоретические работы этого рода. Так, Б. Виппер читал курс под названием «Теория искусства». Позднее идеи этого курса вошли в его книгу «Введение в историческое изучение искусства». Ну как тут возражать. Можно сказать больше: если бы этот историк этого вопроса не задал, его все же рано или поздно и без создавшейся конъюнктуры следовало задать. Но уже на методологическом уровне. Вот мы этим вопросом и зададимся.

Три первоочередных вопроса в методологии искусствознания, связанных с его взаимодействием с исторической наукой, наукой о культуре и эстетикой

Итак, в функционировании современного искусствознания как науки мы отметили четыре проблемных узла. Во-первых, констатировали издержки искусствознания, достигшего зрелости и получившего статус «нормальной науки». В качестве преодоления этих издержек возникает потребность в заимствовании методов смежных наук, что порождает новое противоречие, а именно, размывание и утерю предмета этой науки. Мы также зафиксировали гипертрофию процессов дифференциации в современном научном познании, что проявилось, в том числе, и в плюрализме используемых искусствоведами подходов. Процесс дифференциации как признак переходности в культуре оттеснил на периферию и сводил к минимуму интеграционные процессы, что сегодня подводит к необходимости культивировать в научном познании интеграцию наук, в том числе, и с помощью выдвижения в лидеры какой-то одной науки, будет ли это эстетика, этнология, культурология, философия или какая-то другая наука.

Наконец, мы поставили вопрос об альтернативности в разрешении возникшего противоречия. Иначе говоря, вопрос звучит так: разрешение противоречия может происходить изнутри, т.е. быть внутренним для искусствознания делом, или оно может совершаться извне. В этом последнем случае искусствознание включается в общий процесс научного познания, в котором одна из наук начинает играть роль лидера. Из этого для

искусства вытекает то, что методология, исходящая от лидера в науке, начинает диктовать и используемые искусствоведением подходы. Однако в этом случае, т.е. в случае, когда методология приходит извне, видение предмета искусствоведения трансформируется. Больше того, оно перестает соответствовать специфике искусствоведения. Вместо предмета, являющегося для искусствоведа специфическим, возникает его видение, соотносимое с предметом другой науки, т.е. для искусствоведения не специфическое.

Нельзя отрицать, что в этом косвенном несобственном видении отсутствует какой-то смысл. Мы как раз и ориентируемся на то, что этот смысл существует. Считать так было бы неверно. Использование методов других наук все-таки и углубляет, и расширяет знание о предмете искусства. Но при этом это знание лишало его целостности и самооценности. Из этого вывода как раз и вытекает следующее заключение. Использование методов других наук в науке об искусстве должно стать предметом третьей субдисциплины в науке об искусстве, а именно, теории искусства. Это нечто вроде фильтра, пропускающего те процедуры и методы, которые способны обогатить существующую методологию и которые способны вывести существующую парадигму из тупика. Историк искусства, погруженный в исторические факты, этим не занимается. Чтобы этим заниматься, необходима энциклопедическая информированность о тех процессах, что разворачиваются в науке в целом, не только в гуманитарной. Ведь позитивистские подходы к искусству никто не упразднял, и методология естественных наук постоянно вторгается и в социологию, и в психологию, и в другие науки.

Успехи в этнологии в середине XX в., связанные с методологией, применяемой К. Леви-Строссом, тоже связаны с позитивизмом. Да и вообще, структурализм демонстрирует заимствование подходов, существующих именно в естественных науках. Так что традиции позитивизма XIX в., характерные для подхода М. Гюйо и И. Тэна, продолжают существовать. Поразителен пример П. Сорокина. Представитель классического социологического позитивизма вызвал к жизни циклическую концепцию истории культуры. Все свидетельствует о том, что позитивистские волны постоянно возвращаются в научное сознание и влияют на гуманитарные науки. В этом смысле показательно признание представителя философской герменевтики Х. Гадамера. Пережившая в XX в. свое второе рождение герменевтика, несомненно, влияет на методологию разных гуманитарных наук и, естественно, на искусствоведение.

По мнению Гадамера, интерес в XX в. к герменевтике показателен для гуманитарного знания этого времени. Он явился чем-то вроде противостояния и даже сопротивления позитивистскому подходу, который своих позиций не сдает. Во всяком случае, альтернативность в данном случае несомненна. «Когда я закончил эту книгу в конце 1959 года — пишет Гадамер, имея в виду свою книгу «Истина и метод», — я был в большом сомнении по поводу того, не произошло ли это “слишком поздно”, то есть не является ли уже излишним тот итог традиционно-исторического мышления, который я здесь подвел. Множились признаки новой волны технологической враждебности к истории. Ей соответствовало ширившееся принятие англосаксонской теории науки и аналитической философии, и в конце концов новый подъем, который переживали общественные науки (среди них прежде всего социальная психология и социальная лингвистика), не предвещал гуманистической традиции романтических гуманитарных наук никакого будущего»³⁹.

³⁹ Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. С. 615.

А какие же процессы происходили в середине XX в. в науке? Гадамер видит их развитие под сильным воздействием возрождающегося позитивизма. «Но даже внутри классических исторических гуманитарных наук, — пишет он, — произошло изменение стиля в направлении к новым методическим средствам статистики, формализации; было очевидным стремление к планированию науки и технической организации исследований. Выдвинулось вперед новое “позитивистское” самопонимание, которое требовалось с принятием американских и английских методов постановки вопросов»⁴⁰.

Таким образом, если разрешение многих обострившихся в последнее время проблем в искусствознании мы связываем с неразработанностью проблематики теории искусства, то нам остается призвать к активной разработке теоретических вопросов. Как уже отмечалось, в XX в. недостатка в теоретических идеях и в теоретических концепциях не существует. Но при этом теория искусства как субдисциплина еще не сложилась и не может быть рассмотрена как нормальная если не наука в целом, то как субдисциплина. Мы уже попытались определить предмет этой субдисциплины и ее функции. Они заключаются в переработке представлений и методологических подходов, возникающих в других гуманитарных науках и в обосновании возникающей в связи с этим стратегии развития искусства.

Если двинуться в этом направлении, то, как нам представляется, в качестве первостепенных вопросов теория искусства обязана рассматривать следующие вопросы. Пока мы не можем исчерпать всего множества вопросов для теоретического рассмотрения. Если бы это удалось, то теория искусства уже могла бы предстать в форме системы. Но до этого пока еще далеко. А пока выделим несколько актуальных вопросов, ждущих осмысления.

Первый вопрос предполагает рассмотрение взаимодействия искусствознания с исторической наукой. Один из искусствоведов, пытавшихся размышлять в направлении исследования в духе «истории истории искусства», а именно, Х. Зедльмайр в разработке этого аспекта видит вообще перспективы дальнейшего развития науки об искусстве. Новый, не связанный с художественным стилем гештальт Х. Зедльмайр пытается обнаружить в более тесном взаимодействии науки об искусстве с исторической наукой. Короче говоря, его интересует историческое время. Более глубокое понимание и произведения искусства, и истории искусства вообще связано с идеей времени. «Преимущественное положение истории искусства среди наук о духе совершенно естественно вытекает из того — пишет он, — что ее предметы одновременно и свободны от времени, и временем обусловлены, одновременно и в прошлом, и в настоящем»⁴¹. В этом смысле вывод авторитетного историка искусства оказывается весьма категоричным: «Без истории времени невозможна ни теория истории и социума, ни теория произведения искусства, ни история самого искусства»⁴².

Второй вопрос спровоцирован становлением в последние десятилетия науки о культуре, которая в системе гуманитарных наук способна стать определяющей. Интенсивное становление науки о культуре на рубеже XX–XXI вв. характерно, пожалуй, лишь для России. Этот процесс на Западе происходил в первой половине XX в. Мы выдвигаем сотрудничество науки об искусстве с наукой о культуре, потому что на этой основе можно разрешить вопрос об интеграции науки и научных направлений, что, как уже отмечалось,

⁴⁰ Там же. С. 615.

⁴¹ Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. С. 256.

⁴² Там же. С. 174.

является уязвимым местом в современном научном познании и, в частности, проявляющимся при изучении искусства.

Третий вопрос связан с рассмотрением взаимоотношений между искусствоведением и эстетикой. Между этими дисциплинами всегда было тесное соприкосновение. Часто эстетика выступала в границах науки об искусстве в роли теории искусства. Но столь тесное соприкосновение не означает, что эстетика и впредь должна дублировать теорию искусства, противодействовать ее трансформации в самостоятельную дисциплину. Но, собственно, опыт уже русского формализма свидетельствует об активном отторжении теории, вдохновляемой лингвистикой, от эстетики. Этот тезис для формалистов становится программным. Похоже, что именно XX в. в решении этого процесса оказывается радикальным. По каждому из этих вопросов выскажемся более подробно.

К М. Хайдеггеру за помощью.

Историческое время как проблема науки об искусстве

Первый вопрос касается взаимоотношений между наукой об искусстве и исторической наукой. Понятно, что из трех субдисциплин искусствоведения этот вопрос касается прежде всего истории искусства. Так, Х. Зедльмайр полагает, что совершенствование методологии искусствоведения связано прежде всего с освоением специфики исторического времени. Однако в данном вопросе авторитетный немецкий искусствовед советует ориентироваться даже не на собственно историческую науку, а на философию и прежде всего на новую философию, философию XX в., которая, как известно, начиная с А. Бергсона, столь озабочена проблематикой времени. Речь идет не только об А. Бергсоне, но в еще большей степени о М. Хайдеггере, имя которого Х. Зедльмайр и называет.

Названные философы и в самом деле внесли в понимание времени много нового, что, несомненно, не осталось незамеченным представителями разных гуманитарных наук — философии, искусствоведения, эстетики. Так, например, опираясь на Аристотеля, Хайдеггер лишил осознания человечеством возможности существовать в вечности, а, точнее, разрушил имевшее место в философии на всем протяжении ее истории представление о том, что между временем и вечностью существует связь и что категория вечности для понимания человеческого бытия является обязательной.

В этой процедуре разрушения и упразднения категории вечности М. Хайдеггер, как он был совершенно убежден, исходил из положений Аристотеля, представленного им как философа, идеи которого не до конца были поняты и таковыми оставались вплоть до XX в. Между тем, как он доказывает, именно Аристотель предвосхитил открытие в понимании времени, которое делает Хайдеггер. Если исходить из открытия Хайдеггера, то получается, что вечность как понятие исчезла уже в концепции Аристотеля. Но как потом убедительно продемонстрирует П. Гайденко, ничего подобного у Аристотеля нет. Скорее здесь мы сталкиваемся с проекцией открытия Хайдеггера, связанного с разрывом времени и вечности и устранением вечности из бытия, на суждения и выводы Аристотеля.

В данном случае проблема возникла в связи с интерпретацией настоящего как мгновения, обозначаемого Аристотелем словом «теперь», которое есть подобие явленного в потоке времени образа вечности. «Теперь» — это сама вечность, врывающаяся во время. Это в то же время и вневременная стихия времени, которая и соединяет, и разделяет прошлое и будущее. «Хайдеггер так настойчиво повторяет свой тезис о том, что «теперь» — протяженно и простерто, т.е. являет собой континуум, непрерывность, что

“теперь”, — пишет П. Гайденко, — само время, а не неделимое начало (граница) времени, как утверждал Аристотель, потому что хочет устранить связь времени с вечностью, связь, которую Аристотель имеет в виду, когда определяет “теперь” как неделимое начало времени. Эта связь времени с вечностью сохранялась на протяжении более чем двухтысячелетнего существования метафизики»⁴³.

Как же, однако, использует идеи Хайдеггера Х. Зедльмайр? Несмотря на объявленную им ориентацию искусствоведа на философию времени Хайдеггера, опубликованные в одном сборнике его статьи, в которых он много места уделил времени, все же не дают основания сделать вывод об адекватном усвоении им представлений о времени Хайдеггера. Это и понятно. Искусствовед, поставивший диагноз болезни, а точнее, кризиса современной науки об искусстве и выписавший рецепт лечения с помощью возрождения «середины», т.е. религии, не мог разделять идею Хайдеггера об устранении вечности из времени даже если сама жизнь свидетельствует об обратном.

Восстанавливая в интерпретации произведения четвертый слой, связанный с символическими формами выражения, Х. Зедльмайр склонен вернуть в искусство трансцендентный его смысл. В этом пункте суждения Х. Зедльмайра соответствуют выводам Ю. Кристевой об активизации в современном искусстве символических форм выражения. Ведь вторжение в искусство трансцендентного возможно лишь в форме символизма, а еще и мифа. В понимание мгновения Х. Зедльмайр вкладывает совсем не тот смысл, который в него вкладывает Хайдеггер. Но к обоснованию своего несогласия с Хайдеггером он идет через констатацию расщепления времени на историческое и сверхисторическое время.

Герменевтика Х. Зедльмайра связана со значимостью сверхисторического времени, просвечивающегося во мгновении и возвращающегося в настоящее. Но что такое сверхисторическое время как не вечность? Это ведь не только какое-то особое время, но и вневременное состояние. Вот это сверхисторическое время и является, согласно Зедльмайру, истинным временем, и его следует искать в архетипах, в коллективном бессознательном как основе четвертого слоя в произведении. В соответствии с этим суждением получается, что это все, что угодно, только не время, в котором существует современное человечество. Ведь современный человек — он то в прошлом, то в будущем, но только не в настоящем. Из настоящего он вышиблен, и следовательно, существует не в истинном времени. А что касается подлинного искусства, то это всегда — прыжок в сверхисторическое время, возвращающее в истинное время. Без актуализации четвертого слоя в интерпретации произведения просто не существует.

Другое дело, что в реальности существуют достаточно веские причины, почему этот слой в произведении и не актуализируется, и не осознается. Все дело в том, что современный человек не погружен в настоящее, т.е. в мгновение, и именно поэтому он выброшен из вечности. Возвращение в настоящее возможно через реабилитацию сверхисторического времени. Такая возможность связана с искусством. Современный человек существует вне настоящего времени. Мы утратили истинное настоящее. «Когда совершенное бытие не желают искать и находить в истинном времени, — пишет Х. Зедльмайр, — тогда его пытаются обнаружить либо в прошедшем (в том числе и в пространственном удалении, т.е. в прошлом, как бы дожившем до наших дней: у примитивных народов, в южных морях), либо в некоем далеком будущем»⁴⁴.

⁴³ Гайденко П.П. *Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке.* М., 2006. С. 387.

⁴⁴ Зедльмайр Х. *Искусство и истина. О теории и методе истории искусства.* С. 192.

Искусствознание и наука о культуре. От линейного принципа в развертывании исторического времени к принципу циклизма

Второй вопрос, требующий теоретической разработки, связан с интенсивным становлением в последние десятилетия науки о культуре. В связи с этим, как уже отмечалось, возникает возможность разрешить некоторые проблемы, возникшие в связи с дифференциацией наук. Кроме того, что острота этого вопроса связана еще и с возможностью нового культурологического поворота в становлении новой парадигмы в истории искусства, а именно, культурологической парадигмы. Ведь, как уже отмечалось, сами искусствоведы констатируют кризис традиционной истории искусства как научной дисциплины. Они доказывают, что «сложившаяся к настоящему времени историко-искусствоведческая наука приложима лишь к цивилизации Запада и что надлежит выработать новую, более широкую систему, которая могла бы охватить все феномены мирового искусства»⁴⁵.

В связи с этим вернемся к Х. Зедльмайру. Хоть он и советует обратиться к философии времени, но выводы, которые он при этом делает, вызывают сомнение. Попробуем проблематику времени как проблематику философии и истории представить в культурологическом аспекте. Иначе говоря, воспользуемся постановкой вопроса, как он сформулирован в первом пункте, и дадим на него ответ, излагая суть второго пункта, касающегося взаимоотношений между наукой об искусстве и наукой о культуре. Хайдеггер, конечно же, в своих выводах о времени глубок, даже если согласиться с тем, что Аристотель им был интерпретирован неверно. В своих представлениях о времени Аристотель все же не расходился с другими философами, его современниками, для которых время без вечности не существовало. Все они исходили из того, что время настоящего—это краткий промежуток между прошлым и будущим, некое застывшее на мгновение состояние, сквозь которое проглядывает, а точнее, прорывается вечность. Прорывается во время.

Но, может быть, стоит подойти к этому вопросу иначе, а именно, полагая, что открываемая сегодня проблематика культуры порождает и новые перспективы для понимания времени и прежде всего исторического времени. Ведь культура обладает специфическим временем. Ее функционирование связано с присущей только ей логикой. А логика эта исключает линейный принцип развертывания времени. Логика функционирования культуры во времени скорее циклична. То, что когда-то в истории имело место, обязательно повторится. Во всяком случае, фундаментальное сочинение П. Сорокина именно такой логике и посвящено. Но если допустить, что история—это не только движение в будущее, но и систематическое возвращение в прошлое, то получается, что выход из вечности чередуется с систематическим входом в эту вечность. Она, эта вечность, и существует, и не существует.

Вечность—это то, что Ф. Ницше подразумевал под «вечным возвращением». Она связана не столько с настоящим, сколько с прошлым, а оно постоянно возвращается и, следовательно, всегда с нами. Если упростить мысль Ницше, то она в формулировке К. Ясперса звучит так: «бытие представляет собою не бесконечно новое становление, но в чрезвычайно большие промежутки времени—в “великий год становления”—все повторяется. Все, что есть, уже было бесконечное число раз и еще бесконечное число раз повторится»⁴⁶. Получается, что то, что мы подразумеваем под временем, торжествующим над вечностью и стремящимся ее вытеснить в бессознательное, на самом деле, является лишь незначительным комплексом, занимающим в вечности не так уж и много места.

⁴⁵ *Базен Ж.* История истории искусства. От Вазари до наших дней. С. 437.

⁴⁶ *Ясперс К.* Ницше. Введение в понимание его философствования. СПб., 2004. С. 477.

В конечном счете, что бы не доказывал Хайдеггер, у которого получается, что кроме времени в бытии ничего не существует, и бытие это и есть время, существование человечества все-таки происходит в вечности. Эту мысль может подтверждать и пробудившийся в XX в. интерес к мифу как к некоей повторяющейся формуле жизни, которая в убыстряющемся ритме жизни то забывается, то снова всплывает в сознании. Может быть, нарастание интереса к мифу, начавшееся еще с романтизма, о чем свидетельствуют сочинения Шеллинга, и продолжающееся позднее в символизме, а затем в философии и в структурализме, позволяет глубже осознать то, что Зедльмайр понимает под сверхисторическим временем. Получается, что герменевтическая интерпретация актуализирует сверхисторическое время, а вместе с ним и миф, сопровождающий творения, и греческие трагедии, и храмы, как и упоминавшийся Хайдеггером собор в Бамберге.

Как это происходит, Хайдеггер показывает на примере крестьянских башмаков на картине Ван Гога. «В этом говорении какого-то произведения искусства», — комментирует Хайдеггера О. Пеггелер, — «можно обрести назад нечто определенное (как, например, башмаки) — обрести назад из былой допущенности человека во взаимопроникновенный обиход земли и мира, божественного и смертного; но тем самым произведение искусства отсылает назад — в то, что было названо греческим словом “миф”. Взаимоотношения мифа и логоса выявляют себя по-новому в размышлениях о той истине, которая происходит в “событийном” произведении искусства, о истине, которая “сбывается как событие” в нем»⁴⁷.

А миф связан не с историей и не с временем и уж, конечно, не с линейной логикой. Он связан и с настоящим, и с прошлым, и с будущим. Вот и у Ницше получается, что мгновение не противоречит вечности: «Если же мгновение есть само есть вечное, то это вечное есть вместе с тем будущее, которое возвращается как прошлое»⁴⁸. Как утверждает К. Ясперс, такое понимание времени приходит к Ницше от Кьеркегора. Миф присутствует во всех временах и вместе с тем он эти времена упраздняет, превращает в нечто несуществующее. В конце концов, миф — это машина, уничтожающая время, и именно поэтому через миф в бытие вторгается вечность.

Кроме того, что миф уничтожает время, он еще и способствует разложению знака и вводит человечество в какой-то новый цикл развития, в котором, как уже нами отмечалось, активизируются символические формы выражения. Конечно, культура связана с временем, да еще и с вечностью и даже в большей степени с вечностью. Потому что ее функционирование происходит в больших, а не в малых длительностях времени. Так мы обнаруживаем, что сложность взаимоотношений между историей искусства и исторической наукой получает разрешение лишь в том случае, если на науку об искусстве мы начинаем смотреть сквозь призму науки о культуре.

Искусствознание и эстетика в ситуации распада европоцентризма.

Актуальная эстетика как онтологическая эстетика

Наконец, третий и последний вопрос, касающийся взаимоотношений между искусствознанием и эстетикой. Понятно, что искусствознание свои теоретические вопросы часто решало, избегая разработки теории искусства как субдисциплины. Это искусствознанию удавалось делать потому, что древние для разрешения тех или иных вопросов часто обращались к эстетике, а точнее, к философии. В самом деле, нередко эстетика ставила

⁴⁷ Пеггелер О. Новые пути с Хайдеггером. С. 125.

⁴⁸ Ясперс К. Ницше. Введение в понимание его философствования. С. 492.

и разрешала вопросы, которые были искусствоведческими вопросами, сама. Это мы обнаруживаем и в «Поэтике» Аристотеля, который занимался и сюжетом, и жанром. Это есть и у Лессинга, который сравнивал живопись с поэзией.

Но дело не в частностях. Становление теории и истории культуры, несомненно, касается трансформации представлений о проблемах, ставших давно традиционными. Мы сегодня пользуемся той эстетической системой, которая возникла на Западе в XVIII в. Кажется, что распад европоцентризма под воздействием концепции Шпенглера до эстетики все еще не дошел. Да и процитированная и извлеченная нами из книги Ж. Базен мысль об этом свидетельствует. Классическая эстетика в лице Канта и Гегеля — законченная и целостная наука. Ее с полным правом можно было бы назвать «нормальной наукой». Поскольку же она — именно «нормальная наука», то констатация ее кризиса началась еще в XIX в.

Здесь следует иметь в виду В. Дильтея, который еще в конце XIX в. писал: «Созданная Аристотелем поэтика мертва. Уже перед лицом прекрасных поэтических чудовищ, создававшихся Филдингом и Стерном, Русо и Дидро, формы и правила поэтики Аристотеля превращались в бесплотные тени чего-то ирреального, в шаблоны — снимки художественной манеры прошлого. А наша эстетика хотя и живет еще на той или иной университетской кафедре, но уже отнюдь не в сознании ведущих художников или критиков, а ведь только тут бы ей и жить»⁴⁹. В начале статьи мы цитировали слова В. Бычкова по поводу кризиса эстетики в современном варианте. Некоторые положения его статьи совпадают с высказыванием В. Дильтея.

В XX в. классическую эстетику критикуют не только постмодернисты. Меч над ней занес уже М. Хайдеггер. Утверждая, что «прекрасное не просто соотносится с удовольствием, оно не бывает исключительно удовольствием», М. Хайдеггер бросает камень в «Критику способности суждения» Канта. Ведь согласно Хайдеггеру, искусство невозможно понять, исходя только из красоты. А ведь до сих пор искусство как раз и соотносилось исключительно с красотой и прекрасным. Он вообще полагает, что возврат к эстетическому, которое культивировали во времена Канта и Гегеля, исключен. «Потому ведь и было сказано, что после Освенцима уже не может быть никакого творения стихов, — комментирует философа О. Пеггелер, — перед лицом того отвратительного ужаса, который связан с этим названием, не может быть возврата к эстетическому <...> Это наше время есть время исторического перехода, в процессе которого, вследствие великих экспериментов, авантур и преступлений, сошла на нет надежда на призыв к большей человечности, закатывшись в организованную бесчеловечность — в лагерь Сибири, Освенцим, Хиросиму»⁵⁰.

Но дело здесь не только в последствиях функционирования классической эстетической системы как сложившейся и застывшей «нормальной науки». И дело даже не в том, что эстетики, исходя из Канта и Гегеля, европоцентристскому принципу, усвоенному по Винкельману, все еще следуют, игнорируя эстетический опыт других культур. Если современная эстетика интерес к другим культурам и проявляет, то прежде всего, к античной эстетике. Это не случайно. Западные историки подают свою культуру как логичное продолжение античной культуры, что не соответствует морфологии Шпенглера. Пожалуй, сдвиги в этом вопросе связаны лишь с философией М. Хайдеггера, пытающегося разрушить привычные установки западной культуры и западной эстетики и вернуть

⁴⁹ Дильтей В. Собрание сочинений в 6 т. М., 2001. Т. 4. Герменевтика и теория литературы. С. 267.

⁵⁰ Пеггелер О. Новые пути с Хайдеггером. С. 442.

человечество, с одной стороны, к досократикам, если иметь в виду опять же столь актуальную для Запада античную традицию, а, с другой, к восточным учениям и традициям, например, к учению Лао-цзы, над переводами сочинений которого он трудился: «... Изначальное европейской и изначально восточно-азиатской традиций, гераклитовское исхождение из Логоса и то вставание на путь дао, о котором говорил Лао-цзы, должны были быть сопоставлены,— для начала диалога. Или же конкретная история всякий раз имеет свое единое начало? Европеизировала ли Европа посредством создания и распространения техники весь мир, или скорее пробудила возможность обратиться к константам человеческой природы?»⁵¹.

Главное заключается в том, что эстетика в ее классическом варианте возникает в мировоззренческом контексте Просвещения, что в соответствии с современными философскими концепциями нужно понимать в контексте модерна. А в эпоху постмодерна эта парадигма и в самом деле кажется уязвимой. В самом деле, обратимся хотя бы к концепции эстетического Канта, возникшей в ситуации зрелости капитализма и подъема предпринимательского бума как следствия протестантской этики. А это совсем не тот дух, который имел в виду Гегель. Это дух распространяющейся пользы или того, что в XIX в. называли утилитаризмом. Мир семимильными шагами двигался в сторону того, что Шпенглер в истории каждой культуры называет фазой цивилизации. Следствие распространения утилитаризма — нарушение гармонии. Ее и пытался восстановить Кант хотя бы с помощью игры. Игра как противостояние нарастающему утилитаризму.

А возможно ли такое противопоставление в принципе? Особенно если учитывать происходящие в наше время сдвиги. И можно ли осмыслить то, что происходит в XX в. исключительно сквозь призму кантовской концепции эстетического. Возникновение и расширение той сферы, которую мы сегодня называем дизайном, ставит мысль XX в. перед альтернативой: или расширять понятие эстетического за счет включения в него утилитарного или же многие проявления культуры XX в. оставлять за границами эстетического. Судя по всему, более верное отношение к этой проблеме связано с расширением эстетического за счет утилитарного. Но ведь это, как представляется, совсем не соответствует логике Канта, а значит, классической эстетике. Для Канта эстетическое связано с незаинтересованностью и самодовлеющей созерцательностью. Интерес у Канта — главный противник игрового инстинкта. Как тут быть?

Чтобы занять более верную точку зрения, обратимся к опыту искусства XX в. Ведь искусство часто опережает науку. Как преодолеть разрыв эстетики как научной дисциплины с опытом современного искусства, — вопрос, поставленный уже Дильтеем, а в наше время В. Бычковым. Решить проблему поможет ретроспективная тенденция искусства XX в., а именно, возвращение разных направлений художественного авангарда, будь то символизм, экспрессионизм или конструктивизм, в ранние эпохи. В чем же опыт искусства опережает сегодня эстетику в варианте «нормальной науки»? Если следовать этой логике, то необходима ретроспекция в ранние представления об эстетическом, когда эстетическое не разрывало с другими направлениями бытия. Эстетическое пронизывало все проявления бытия. Такое представление об эстетическом мы называем онтологическим представлением, а эстетику этого рода онтологической эстетикой.

Вот онтологическое направление в функционировании эстетики в ее современном варианте оказывается еще одним, кроме герменевтики, актуальным направлением, обогащающим

⁵¹ Там же. С. 418.

эстетику и предотвращающим ее кризис как науки. Прорыв к этой ранней форме функционирования эстетического сознания и представления в нашей науке был совершен А. Лосевым. Его многотомное сочинение об античной эстетике, кроме всего прочего, может служить еще и комментарием к эстетической стихии в ее поздних и современных формах. Сам А. Лосев на ретроспективных процессах современной ему эстетики, на возвращении к ранним представлениям об эстетическом не настаивал. Но сама потребность в их анализе говорит о многом, и мы сами должны на этот счет сделать свои выводы из его сочинений.

Но если примера с А. Лосевым недостаточно, то можно обратиться к философии, а точнее, к феноменологическому проекту М. Хайдеггера, связанному с возвращением к первоистоку. «Это первоначало должно повторяться снова и снова,—комментирует мысль философа О. Пеггелер,—а потому феноменология—это в первую очередь и прежде всего деструкция, высвобождение и выкладывание утраченного, упущенного и оставшегося заслоненным»⁵². А. Лосев пишет: «Очень многих волнует вопрос о том, каким же это образом эстетический предмет оказывается вне жизненной заинтересованности, выступая какой-то самодовлеющей беспредметностью, какой-то подозрительно практической незаинтересованностью, каким-то предметом вне всякой практической жизни»⁵³.

Но, опираясь на древних, А. Лосев доказывает, что эстетическое самодовление утилитарности вовсе не мешает. Но раз не мешает, то мы получаем свободу в интерпретации эстетического сознания античности, которое в истории удивительным образом постоянно повторяется и, кажется, в XX в. возрождается. Это ли не свидетельство циклических ритмов в истории и искусстве, и, конечно, культуре. Но на этот раз не в опыте самого искусства, а и в представлениях об эстетическом. Мы снова возвращаемся к тому, что интересовало в уже угаснувших культурах. Но здесь невозможно не обратить внимание на то, что представления неоплатоников, касающиеся эстетической стихии, тоже ведь не исключают кантовской проблематики, во всяком случае, в вопросе о сближении эстетического и игрового и об эстетическом как игровом. Только игровое здесь не становится самоценным. Плотин тоже размышляет об игре, правда, прежде всего применительно не к индивиду, а к космосу. Таким уж является античное мировосприятие, которое зиждется на примате космоса. Даже Плотин, который в своей философии оказывается ближе к психологии индивида, с этой особенностью не разрывает.

Таким образом, ставя на рассмотрение третий вопрос, заслуживающий первостепенного теоретического рассмотрения, мы приходим к выводу о том, что эстетические представления, как и художественные формы, подчиняются не линейной, а циклической логике, а потому оказываются зависимыми от тех процессов, что разворачиваются в истории, понимаемой как история культуры. Здесь важен культурологический аспект рассмотрения, определяющий и теорию искусства, и эстетику. Получается, что онтологическая эстетика как самая ранняя форма эстетической рефлексии в то же время оказывается и самой современной. Это и ощутил Хайдеггер, уходя не только от западной философии, но и от Платона и Аристотеля. «В своей “деструкции” западной традиции,—пишет О. Пеггелер,—Хайдеггер уже перестал придерживаться анализов и систематизаций Аристотеля и позднейшей мистики; скорее он искал у более ранних мыслителей те

⁵² Там же. С. 406.

⁵³ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. В 2-х т. М., 1992. Т. 1. С. 310.

начала, которые постоянно определяли дело мышления и, вероятно, заслоняли и искажали его»⁵⁴.

Это вовсе не означает, что эта ранняя форма эстетической рефлексии в истории всегда сохранялась. Она часто забывалась, но и вновь возрождалась. Традиция неоплатонизма возрождалась, например, в XIX в. в рефлексии У. Морриса, но также и в теургической эстетике В. Соловьева. Она возрождалась даже в советской или марксистской эстетике и проявилась, в частности, в конструктивизме, а позднее в дизайне. Возникает вопрос, если эстетика в ее современном варианте ориентируется на онтологию, то получается, что она все дальше уходит от своего предмета, т.е. предмета, часто отождествляемого с искусством. Но если это действительно так, то эстетика этого рода — частный случай онтологической философии и мировосприятия этого рода. А как же в этом случае быть искусству, если эстетика включается в другие контексты и все дальше уходит от искусства? А так — оно должно разработать стратегию собственного самодвижения, не разрывая полностью своих связей ни с онтологией, ни с культурой. Все говорит о том, что теория искусства как одна из субдисциплин науки об искусстве наконец-то обязана обрести системный вид, а также независимость по отношению и к эстетике, и к другим научным дисциплинам, что, конечно, взаимодействия между этими дисциплинами не исключает.

Список литературы

Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней. М.: Прогресс, 1994. 528 с.

Борев Ю.Б. Эстетика. М.: Политиздат, 1981. 399 с.

Бычков В.В. Феномен неклассического эстетического сознания // Вопросы философии. 2004. № 12. С. 80–92.

Ванеян С.С. Между гештальтом и теофанией. Методология искусствознания и метафизика искусства Ханса Зедльмайра // Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М.: Искусствознание, 1999. С. 305–363.

Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. 704 с.

Гайденко П.П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М.: Прогресс-Традиция, 2006. 464 с.

Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 560 с.

Дильтей В. Собрание сочинений в 6 т. М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. Т. 4. Герменевтика и теория литературы. 531 с.

Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М.: Искусствознание, 1999. 212 с.

Иванов Вяч.Вс. Эстетика Эйзенштейна // Он же. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М.: Языки русской культуры, 1999. Т. 1. С. 143–380.

Клейман Н.И. Формула успеха. Статьи, выступления, беседы. М.: Эйзенштейн-Центр, 2004. 448 с.

Косиков Г.К. «Структура» и / или «текст» (Стратегии современной семиотики) // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 3–48.

Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. 424 с.

⁵⁴ *Пеггелер О.* Новые пути с Хайдеггером. С. 530.

- Кребер А. Избранное: Природа культуры. М.: РОССПЭН, 2004. 1008 с.
- Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: РОССПЭН, 2004. 656 с.
- Кун Т. Структура научных революций. М.: Прогресс, 1977. 300 с.
- Леви-Стросс К. Структура и форма. Размышления над одной работой В. Проппа // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М.: Наука, 1985. С. 9–34.
- Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. В 2-х т. М.: Искусство, 1992. Т. 1. 656 с.
- Пеггелер О. Новые пути с Хайдеггером. СПб.: Владимир Даль, 2019. 637 с.
- Прокофьев В.Н. Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствознания // Советское искусствознание. 1978. № 78 (2). С. 249–268.
- Сарабьянов В.Д. Некоторые методологические вопросы искусствознания в ситуации исторического рубежа // Искусствознание. 1995. № 1 (2). С. 33–56.
- Соколов В.С. Киноведение как наука. М.: Канон+, 2010. 416 с.
- Тодоров Ц. Теории символа. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 408 с.
- Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX веков. Трактаты, статьи, эссе. М.: Издательство Московского университета, 1987. С. 264–312.
- Хренов Н.А. Переходность как следствие колебательных процессов между культурой чувственного и культурой идеационального типа // Переходные процессы в русской художественной культуре. Новое и Новейшее время. М.: Наука, 2003. С. 19–134.
- Хренов Н.А. Проект теории и истории художественной культуры М.С. Кагана: исторический аспект // Terra aetheticae. Теоретический журнал Российского эстетического общества. 2018. № 2 (2). С. 130–163.
- Ямпольский М.Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М.: НИИ киноискусства, 1993. 215 с.
- Ямпольский М.Б. Язык — тело — случай. Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 376 с.
- Ясперс К. Ницше. Введение в понимание его философствования. СПб.: Владимир Даль, 2004. 632 с.

References

- Bazen, G. *Istoriya istorii iskusstva. Ot Vazari do nashix dnei* [History of the art history. From Vasari to the present day]. Moscow: Progress Press, 1994. 528 p. (In Rus.).
- Borev, Yu.B. *E`stetika* [Aesthetics]. Moscow: Politizdat Press, 1981. 399 p. (In Rus.).
- By`chkov, V.V. Fenomen neklassicheskogo e`steticheskogo soznaniya [The phenomenon of non-classical aesthetic consciousness], in *Voprosy` filosofii*. 2004. Vol. 12. P. 80–92. (In Rus.).
- Gadamer, H.–G. *Istina i metod. Osnovy` filosofskoj germenoviki* [Truth and method. Fundamentals of philosophical hermeneutics]. Moscow: Progress Press, 1988. 704 p. (In Rus.).
- Gajdenko, P.P. *Vremya. Dlitel`nost`. Vechnost`. Problema vremeni v evropejskoj filosofii i nauke* [Time. Duration. Eternity. The problem of time in European philosophy and science.]. Moscow: Progress Tradicija Press, 2006. 464 p. (In Rus.).
- Deleuze, G. *Kino* [Cinema]. Moscow: Ad Marginem Press, 2016. 560 p. (In Rus.).
- Dilthey, W. *Germenovika i teoriya literatury`* [Hermeneutics and theory of literature], in *Ibid. Sobranie sochinenij v 6 t.* Moscow: Dom intellektual`noj knigi Press, 2001. Vol. 6. 531 p. (In Rus.).

Hiedegger, M. Istok xudozhestvennogo tvoreniya [The source of artistic creation], in *Zarubezhnaya e`stetika i teoriya literatury` XIX–XX vekov. Traktaty`, stat`i, e`sse*. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Press, 1987. P. 264–312. (In Rus.).

Ivanov, V.V. E`stetika E`jzenshtejna [Eisenstein's Aesthetics], in *Ibid. Izbranny`e trudy` po semiotike i istorii kul`tury`*. Moscow: Yazyki russkoy kultury Press, 1999. Vol. 1. P. 143–380. (In Rus.).

Jaspers, K. *Niczsche. Vvedenie v ponimanie ego filosofstvovaniya* [Nietzsche. Introduction to the understanding of his philosophy]. Saint-Petersburg: Vladimir Dal' Press, 2004. 628 p. (In Rus.).

Khrenov, N.A. Perexodnost` kak sledstvie kolebatel`ny`x processov mezhdru kul`turoj chuvstvennogo i kul`turoj ideacional`nogo tipa [Transitivity as a consequence of oscillatory processes between the culture of the sensuous and the culture of the ideational type], in *Perexodny`e processy` v russkoy xudozhestvennoj kul`ture. Novoe i Novejshee vremya*. Moscow: Nauka Press, 2003. P. 19–134. (In Rus.).

Khrenov, N.A. Proekt teorii i istorii xudozhestvennoj kul`tury` M.S. Kagana: istoricheskij aspekt [Project of the theory and history of artistic culture by M.S. Kagan: historical aspect], in *Terra aetheticae. Teoreticheskij zhurnal Rossijskogo e`steticheskogo obshhestva*. 2018. Vol. 2 (2). P. 130–163. (In Rus.).

Kleiman, N.I. *Formula uspexa. Stat`i, vy`stupleniya, besedy`* [Formula for success. Articles, speeches, conversations]. Moscow: E`jzenshtejn-Centr, 2004. 448 p. (In Rus.).

Kosikov, G.K. «Struktura» i / ili «tekst» (Strategii sovremennoj semiotiki) [“Structure” and/or “text” (Strategies of contemporary semiology)], in *Francuzskaya semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu*. Moscow: Progress Press, 2000. P. 3–48. (In Rus.).

Kracauer, Z. *Priroda fil`ma. Reabilitaciya fizicheskoy real`nosti* [The nature of the film. Rehabilitation of physical reality]. Moscow: Iskusstvo Press, 1974. 424 p. (In Rus.).

Kreber, A. *Izbrannoe: Priroda kul`tury`* [Selected writings: The nature of culture]. Moscow: ROSSPEN Press, 2004. 1008 p. (In Rus.).

Kristeva, Yu. *Izbranny`e trudy` : Razrushenie poe`tiki* [Selected works: The destruction of poetics]. Moscow: ROSSPEN, 2004. 656 p. (In Rus.).

Kun, T. *Struktura nauchny`x revolyucij* [Structure of scientific revolutions]. Moscow: Progress, 1977. 300 p. (In Rus.).

Levi-Strauss, C. Struktura i forma. Razmy`shleniya nad odnoj rabotoj V. Proppa [Structure and form. Reflections on a work by V. Propp], in *Zarubezhny`e issledovaniya po semiotike fol`klora*. Moscow: Nauka Press, 1985. P. 9–34. (In Rus.).

Losev, A.F. *Istoriya antichnoj e`stetiki. Itogi ty`syacheletnego razvitiya V 2-x t.* [History of ancient aesthetics. Results of millennial development. In 2 volumes]. Moscow: Iskusstvo Press, 1992. Vol. 1. 656 p. (In Rus.).

Peggeler, O. *Novy`e puti s Xajdeggerom* [New paths with Heidegger]. Saint-Petersburg: Vladimir Dal' Press, 2019. 637 p. (In Rus.).

Prokof`ev, V.N. Xudozhestvennaya kritika, istoriya iskusstva, teoriya obshhego xudozhestvennogo processa: ix specifika i problemy` vzaimodejstviya v predelax iskusstvoznaniya [Art criticism, art history, theory of the general artistic process: their specifics and problems of interaction within art studies], in *Sovetskoe iskusstvoznanie*. 1978. Vol. 78 (2). P. 249–268. (In Rus.).

Sarab`yanov, V.D. Nekotory`e metodologicheskie voprosy` iskusstvoznaniya v situacii istoricheskogo rubezha [Some methodological issues of art history in the situation of the historical boundary], in *Iskusstvoznanie*. 1995. Vol. 1 (2). P. 33–56. (In Rus.).

Sedlmayr, H. *Iskusstvo i istina. O teorii i metode istorii iskusstva* [Art and Truth. On the theory and method of art history]. Moscow: Iskusstvoznanie Press, 1999. 212 p. (In Rus.).

Sokolov, V.S. *Kinovedenie kak nauka* [Film studies as science]. Moscow: Kanon+ Press, 2010. 416 p. (In Rus.).

Todorov, T. *Teorii simvola* [Theories of the symbol]. Moscow: Dom intellektual'noj knigi Press, 1999. 408 p. (In Rus.).

Vaneyan, S.S. *Mezhdu geshtal'tom i teofaniej. Metodologija iskusstvoznaniya i metafizika iskusstva Hansa Zedl'majra* [Between gestalt and theophany. A methodology of art studies and metaphysics of art by Hans Sedlmayr], in *Sedlmayr H. Iskusstvo i istina. O teorii i metode istorii iskusstva*. Moscow: Iskusstvoznanie Press, 1999. P. 305–363. (In Rus.).

Yampol'skij, M.B. *Vidimyj mir. Oчерki rannej kinofenomenologii* [Visible world. Essays on early film phenomenology]. Moscow: Nauchno-issledovatel'skij institut kinoiskusstva Press, 1993. 215 p. (In Rus.).

Yampol'skij, M.B. *Yazyk—telo—sluchaj. Kinematograf i poiski smysla* [Language—body—case. Cinema and the search for meaning]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Press, 2004. 376 p. (In Rus.).