



# Современное искусствознание как гуманитарная наука в ситуации культурологического поворота

**N.A. Хренов**

доктор философских наук, профессор

УДК 7.01

АННОТАЦИЯ

*В статье (часть вторая, начало в № 1 (39), 2019) обсуждается актуальная проблема современной науки об искусстве, связанная с взаимоотношениями между историей и теорией искусства. До настоящего времени предмет теории искусства как субдисциплины искусствознания, в отличие от предмета истории искусства, оказывался неопределенным. В статье фиксируются процессы, происходившие во время лингвистического и культурологического поворотов в гуманитарных науках, уточняется предмет теории искусства и аргументируется тезис об особой значимости этой субдисциплины в переходные эпохи.*

теория искусства,  
гуманитарные  
науки,  
аристотелевская  
традиция,  
культура текста,  
методологический  
сдвиг,  
лингвистический  
поворот,  
культуро-  
логический подход,  
время культуры

Во второй половине XX века теория выдвинулась в первые ряды субдисциплин искусствознания. Но она в собственных проблемах не замыкалась. В этой активности теории проницательный исследователь способен обнаружить стремление усовершенствовать методологию, столь необходимую прежде всего для историка. Первая волна активности в теории была характерна для первых десятилетий XX века. Этую ситуацию расширяющегося теоретизирования в искусстве, сложившуюся в первой четверти XX века, А. Габричевский представляет весьма парадоксально. Согласно его оценке, чем больше теоретизируем об искусстве, тем меньше имеем в нем достижений. В этом исключительность первых десятилетий XX века. «Трудно представить себе эпоху, — пишет он, — в которую так мало создавалось значительных произведений искусства и в которую столько знали об искусстве и так его понимали; трудно себе представить эпоху более бесстильную и в то же время эпоху с более развитым и утонченным чувством стиля у знатока и у исследователя; эпоху — с таким неумением сделать прекрасную вещь и таким виртуозным умением ее анализировать; наконец эпоху, в которую искусство настолько утратило черты целостного

культурного языка и настолько лишено единого культурного и социального базиса, насколько ясно научное сознание социальной укорененности и культурной выразительности всякого искусства»<sup>1</sup>.

С точки зрения сегодняшнего дня умаление художественного процесса, которое вычитывается в высказывании А. Габричевского, может показаться не соответствующим реальности. Но все, что касается активизации теории и вообще науки об искусстве, можно разделять. Активизация теории в первой четверти XX века объяснялась тем «методологическим сдвигом» (термин А. Габричевского), который можно было бы объяснить, прибегая к понятиям Ю. Лотмана, а для него показательными были эксперименты художественного авангарда. Логика художественного процесса демонстрировала тогда сдвиг, как бы выразился Ю. Лотман, от культуры текста к культуре грамматики<sup>2</sup>, то есть постижения не столько содержания произведения, а того нового языка, который был уже реальностью, но закономерности которого следовало бы еще постичь и осознать, разумеется, прежде всего в теории. Но искусствознание и эстетика не были к этому готовы. Тут-то как раз и возникла необходимость в использовании подходов, имеющихся в других науках.

Почему, собственно, для этой цели и возникла необходимость в лингвистике, а затем и в семиотике. Если действительно, как полагал А. Габричевский, с формализмом началась теория искусства, а вместе с ней и наука об искусстве в целом, то не произошло ли это благодаря лингвистике? Ведь роль лингвистики в становлении формализма бесспорна. Вот почему между искусствоведами и представителями смежных дисциплин начались интенсивные контакты, питавшие теорию. Здесь-то и выявляются сильные стороны теории искусства и ее функции. Знаменитая «формальная школа» в отечественном литературоведении стала выражением этой первой волны активности в теории искусства. Но если этот методологический сдвиг происходит, если он начинает определять беспрецедентную активность теории, то смысл этого сдвига следует объяснить. Невозможно не отметить, что в этом сдвиге значимым моментом является вторжение в поле зрения искусствоведа<sup>3</sup> лингвистики. Это процесс, начавшийся где-то в первых десятилетиях прошлого века и продолжающий быть актуальным вплоть до последних десятилетий этого столетия. Ориентация на лингвистику сделала вновь актуальной аристотелевскую традицию, то есть поэтику.

<sup>1</sup> Габричевский А. Морфология искусства. М.: Аграф, 2002. С. 17.

<sup>2</sup> Лотман Ю. Проблема «обучения культуре» как ее типологическая характеристика // Труды по знаковым системам. Тарту. Вып. 5, 1971. С. 100.

<sup>3</sup> При этом не имеет значения будет ли это искусствовед, филолог или пишущий об искусстве философ вроде М. Бахтина. — Прим. авт.

Хотя искусствоведческая рефлексия, развертывающаяся в этом направлении, была весьма активной, тем не менее, объяснение причин методологического сдвига не предпринималось. Оно появилось значительно позднее, например, в работах Ю. Лотмана, Ю. Кристевой и т. д. Методологический сдвиг становится в зависимость от возникающего нового периода, в котором особую значимость приобретает языковой аспект. В искусстве XX века происходит обновление на уровне языка. Смена же парадигмы в методологии будет лишь следствием нового опыта искусства. Но вместе со сменой парадигмы станет заметной и активизация теории как следствия этой смены. Как бы продолжая мысль Ю. Лотмана о наступлении в начале XX века нового периода, когда художника будет интересовать прежде всего новый язык, без понимания которого невозможно будет понять и произведение искусства, предстающее в новом языковом выражении, Ю. Кристева говорит, что прежде, чем возникнет методология М. Бахтина, должен был произойти разрыв, причем, не только в литературной, но, в том числе, в философской и социальной мысли. Методология М. Бахтина — следствие такого разрыва. Так, принцип диалогизма М. Бахтина еще до того, как он станет предметом внимания теоретика, предстанет в опыте самого искусства, о чем свидетельствует поэзия Маяковского, Хлебникова или Белого<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Кристева Ю. Избранные труды.: Разрушение поэтики. М.: Россспэн, 2004. С. 173.

В данном случае Ю. Кристева имеет в виду лишь методологию М. Бахтина. Но в том-то и дело, что теоретизирование в области искусства в первые десятилетия XX века развертывается в разных направлениях. Бахтинский диалогизм был лишь одним из последствий разрыва с прежней парадигмой. Другими теоретическими принципами этого времени были формализм и социологизм. Между всеми этими тремя вариантами теории было не только взаимоотталкивание, но и взаимопрятяжение. Так, разработка концепции диалогизма М. Бахтиным была спровоцирована методологией формализма. Методология М. Бахтина появлялась как критическая реакция на формализм, следовательно, на активность лингвистической методологии в искусствознании и филологии. Но ведь и сам М. Бахтин испытал влияние лингвистики.

Однако, как показывает ряд работ формалистов, они в то же время проявляли интерес к социологическому фактору в художественном процессе<sup>5</sup>. Нам же важно констатировать, что асимиляция искусствознанием лингвистики (применительно к М. Бахтину, это асимиляция филологией, хотя он не был филологом, а был философом) оборачивалась не только позитивной,

<sup>5</sup> Шкловский В. В защи- ту социологического метода. Новый Леф. 1927, № 4. С. 34.

но и негативной стороной. В этом можно констатировать любопытный парадокс: заимствование лингвистической методологии способствовало повышению научности в искусствознании. Но удивительное дело, следствием этого повышения научности стало жертвование предметом. Ведь вместе с лингвистическим подходом в искусствознание проникает позитивизм. Эта тенденция во второй раз проявится уже в наше время в связи с усвоением в искусствознании культурологического подхода.

Вот эту негативную сторону, связанную с ассилияцией лингвистического подхода, как раз и подметил М. Бахтин. Это фиксирует Ю. Кристева. «Бахтин оказался одним из первых, — констатирует она, — кто заметил, что категории, выработанные лингвистикой и усвоенные поэтикой, являются категориями языка, взятого в отвлечении от субъекта, и как таковые применимы к сфере, которую очертила для себя лингвистика, конституировавшаяся как наука, однако они совершенно непригодны в области сложных знаковых практик (к каковым принадлежит и роман), где значение исходит от субъекта и возникает вместе с ним»<sup>6</sup>. Вот в этом «отвлечении от субъекта» связаны и позитивные, и негативные стороны нового подхода к искусству. Это «отвлечение от субъекта» окажется соблазнительным для искусствоведа в более позднюю эпоху, уже в наше время, в связи с ассилияцией культурологического подхода.

Негативная сторона ассилияции лингвистики, как и более поздней ассилияции культурологии, связана с проблемой субъекта, который, начиная с формализма, постепенно выделяется из создаваемого им произведения, что в более поздней структуралистской теории предстанет уже крайностью. Эта крайность будет сформулирована Р. Бартом как «смерть автора». Пожалуй, с увлечения лингвистикой под воздействием естественных наук начинается вытеснение субъекта из мира искусства, что, конечно, представит одну из острых проблем искусствознания, отмеченных В. Вдовиным. Вытеснение субъекта предстанет в новом статусе автора. Что же касается вхождения в первых десятилетиях XX века в период грамматики, что, собственно, и свидетельствует о смене парадигмы, а это, в свою очередь, активизировало теорию искусства, то, в отличие от Ю. Лотмана, Ю. Кристева должна была бы, кажется, назвать всю эту эпоху — эпохой знака, сменяющую в истории культуры эпоху символа. Но раз это эпоха знака, то значит и эпоха лингвистики, как и выходящей из лингвистики семиотики, расширяющей объект лингвистики и выводящей знак за пределы вербальной коммуникации.

<sup>6</sup> Кристева Ю.  
Избранные труды.  
Разрушение поэтики.  
М.: Россизн, 2004. С. 15.

Проблема, правда, заключается в том, что ассоциация лингвистики, если иметь в виду выводы Ю. Кристевой, началась в теории с большим запозданием, когда, выражаясь гегелевским языком, сова Минервы уже вылетела, и эпоха знака становится вчерашним днем, а, следовательно, искусствознание оказывается в неопределенной ситуации кануна новой парадигмы. Следовательно, теория, активизировавшаяся благодаря лингвистике, вспыхнула, когда искусство вновь находилось в переходной ситуации, и когда эпоха знака оказалась для практики нового искусства неактуальной. Не этим ли объясняется критика семиотики М. Ямпольским, взявшим курс на феноменологию<sup>7</sup>? Иначе говоря, начиная с авангарда, стало ясно, что период культуры, развертывающейся в соответствии со знаковой природой постигаемых явлений, заканчивается, и, следовательно, теория, чтобы понять, в какой новый период искусство вступает, должна была активизироваться.

С этой точки зрения показательно, что в новой, постзнаковой ситуации активизируется та форма художественного сознания, которая, казалось, безвозвратно уходила в прошлое, когда на смену символу приходил знак. На рубеже XIX–XX веков в искусстве начинается такой же переходный период, как это происходило с эпохи Ренессанса, когда символическое мышление вытеснялось в подсознание культуры, а главное вместе с ним, в соответствии с теорией Э. Панофского, угасала платоновская традиция и активизировалась традиция аристотелевская. Однако смысл этого нового переходного периода был уже другим. При этом, поскольку семиотика расширила спектр знаковых систем за счет визуальных форм, теории приходилось заниматься рассмотрением, в том числе технических видов искусства (фотография, кинематограф, телевидение и т. д.) с точки зрения языка.

Возникшая эпоха грамматики обязала этим заниматься не только в вербальной сфере. Так, теория, находящаяся под воздействием лингвистики и семиотики, пытается осознать язык кино с этой точки зрения (от формалистов<sup>8</sup> до Ю. Лотмана<sup>9</sup>). Кажется, что теория символизма (а теоретизируют многие, если не все символисты, в том числе, и о культуре<sup>10</sup>) становится универсальной теорией искусства, хотя это и не так. Так, формализм начнет устранять утвержденные символизмом художественные формы, хотя, с другой стороны, и продолжает их. Таким образом, вдохновляясь лингвистической методологией, теория сначала предстает в протоструктурализме, то есть в формализме, затем — в структурализме и постструктуре, а потом постструктурализм плавно перетекает в постмодернистскую рефлексию.

<sup>7</sup> Ямпольский М. Язык — тело — случай. Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 10.

<sup>8</sup> Эйхенбаум Б. Проблемы киноистории // Поэтика кино. М.; Л., 1927.

<sup>9</sup> Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы кинозеттики. Таллин, 1973.

<sup>10</sup> Асоян Ю., Малафеев А. Открытие идеи культуры (Опыт русской культурологии середины XIX и начала XX веков). М.: ОГИ, 2000. С. 133.

## От дифференциации направлений в исследовании искусства к их интеграции. Лингвистический поворот в науке об искусстве и активизация теории искусства

Активность гуманитарных наук в вопросах взаимодействия и взаимовлияния проявилась в том, что позднее, уже во второй половине прошлого столетия, кроме теории и истории искусства, возникает социология искусства, психология искусства, семиотика искусства, экономика искусства и т. д. Активизируются ставшие уже традиционными такие дисциплины, как эстетика и философия искусства. Таким образом, знание об искусстве продолжает дифференцироваться, что со временем порождает острую проблему в интеграции разных аспектов в изучении искусства. Эти новшества, свидетельствующие об активной асимиляции подходов, существующих в смежных дисциплинах, приводят к трансформации теории и истории искусства в теорию и историю художественной культуры как комплексной дисциплины, призванной рассматривать философские, социологические, семиотические, психологические и другие аспекты искусства<sup>11</sup>.

По сути, именно в этой новой дисциплине возникает тот синтез, который на ранних этапах искусствознания просто не мог иметь место, хотя корифеи искусствоведческой науки его прогнозировали. Даже сегодня можно констатировать, что становление этой дисциплины еще не завершилось. Но уже очевидно, что в формах теории и истории художественной культуры наука об искусстве оказывается на качественно ином уровне.

Переходу на этот уровень способствовали как внутренние для искусствознания факторы, так и факторы, которые имеют место в области гуманитарных дисциплин. Их можно назвать внешними. Что касается *внутренних факторов*, то уже представители русской формальной школы ощутили необходимость в особом взгляде на предмет изучения. Для них история литературы уже не сводилась к истории выдающихся имен и шедевров, к нахождению и исследованию художественных приемов, что, собственно, во многом и определяло новизну их методологии. Они активно вводят в этот предмет слои массовой литературы. Но характеристика массовой литературы (и, конечно, искусства) уже требует характеристики массового читателя, его вкусов и потребностей, а это уже социологическая проблема. Но это также и эстетическая проблема, если иметь в виду проблематику рецептивной эстетики, которая в XX веке успела отделиться от эстетики и стать самостоятельной дисциплиной.

Известно, что, например, постструктурализм и постмодернизм реципиенту уделяют не меньше внимания, чем автору.

<sup>11</sup> Художественная культура в до-капиталистических формациях. Структурно-типологическое исследование. Л., 1984; Художественная культура в капиталистическом обществе. Структурно-типологическое исследование. Л., 1986.

Он становится не просто соавтором, но прямо-таки автором произведения. Такая ситуация стала следствием постструктурно-ралистского постулата о возможности множества интерпретаций произведения. Таким образом, теория и история художественной культуры как бы прорастает изнутри искусствознания, представая новым уровнем исследования искусства, соответствующего современному уровню развития гуманитарных наук.

Теперь о *внешних факторах*. С другой стороны, понятие «художественная культура» является не просто переназванием понятия «искусство». Подлинное осмысление теоретических и исторических вопросов художественной культуры возможно лишь на уровне науки о культуре. В наше время становление культурологии вызывает к жизни новую парадигму в искусствознании. Проблематика художественной культуры соответствует тому, что в социологии называют теорией среднего ряда. В этой теории получают новое осмысление те процессы, которые развертываются в искусстве и изучаются искусствознанием. Но этот уровень еще не является исчерпывающим. Исчерпывающее осмысление искусства связано с еще одним уровнем, который связан с теорией и историей культуры.

Если теория художественной культуры — это теория среднего ряда, то теория культуры — теория высшего ряда, которая способна дать исчерпывающее осмысление искусства. Вопрос о трансформациях, возникающих в подходах, используемых искусствознанием в связи со становлением новой науки — науки о культуре, требует исторического экскурса в разные эпохи истории — *истории искусства*. Если наука о культуре сегодня способствует сдвигам в методологии искусствознания, то надо признать, что такие сдвиги в искусствознании, в связи с воздействием на него появляющихся новых наук, имели место и раньше. Это обстоятельство требует внимательного анализа.

Такие сдвиги происходили не только под воздействием лингвистики, но, например, эстетики. Здесь возникает еще одна любопытная проблема, связанная с размежеванием между теорией искусства, с одной стороны, и эстетики, с другой. Ведь до первых десятилетий XX века искусствоведческая рефлексия, да, собственно, и теория, во многом вдохновлялась эстетикой. Возникнув в XVIII веке, эстетика проходила интенсивный процесс становления, представавшия авторитетной в разрешении многих вопросов, в том числе и тех, которые касаются непосредственно искусствознания. Например, первый историк искусства (точнее было бы здесь употребить

выражение «первый историк искусства Нового времени» И. Винкельман в своей истории искусства оперирует при оценке конкретных произведений понятием эстетического вкуса. Создается новая перспектива в истории искусства, в соответствии с которой история искусства — это история эволюции эстетического вкуса<sup>12</sup>.

В самом деле, рассматривать исторические эпохи в искусстве с этой точки зрения не было бы заблуждением. Однако становление связано со все большим углублением в предмет, а это приводит к необходимости прибегать к другим понятиям и представлениям. Поэтому не случайно, что опыт формалистов как необычайно яркая страница в истории теории искусства связан с отторжением эстетики и обосаблением ее теории. Ощутить содержательную глубину предмета теоретику искусства позволяет уже не столько эстетика, сколько лингвистика. Собственно, неудовлетворенность сведениями искусствоведческой методологии к эстетической методологии существовала и до появления формализма. Так, А. Габричевский констатирует, что искусствознание зарождалось под знаком отмежевания от эстетики<sup>13</sup>.

До XX века для историка искусства эстетика оказывалась своеобразной теорией. С начала XX века функционирование эстетики в виде теории искусства прекращается. Искусствознание начинает активно ассилировать подходы других наук. Это обстоятельство разрыву с эстетикой способствует. Во время этого сдвига не был прочитан один из тезисов, который был сформулирован еще А. Баумгартеном в его проекте эстетики. Ведь ассилияция лингвистических подходов искусствознанием логически подвела к последующей ассилиации наукой об искусстве семиотики. Между тем, как мыслил А. Баумгартен, семиотика представляет собой раздел эстетической науки<sup>14</sup>.

Вообще, в истории становления наук и взаимодействия между ними существует любопытная проблема. Случается, что какая-то наука еще не успела появиться, не существует, а в обществе уже обострились требующие объяснения проблемы. Поэтому возникшие проблемы рассматриваются в границах существующих наук. Так, у Канта можно найти идеи, касающиеся психологии искусства (тезис о гении). У того же Канта впервые в Новое время придается большое значение игре как эстетическому феномену. В XX веке Й. Хёйзинга покажет, что игра лежит в основе культуры и, следовательно, игра получает другую дисциплинарную «прописку». Так, у И. Винкельмана можно

<sup>12</sup> Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней. М.: Издательская группа «Прогресс-Культура», 1995. С. 74.

<sup>13</sup> Габричевский А. Морфология искусства. М.: Аграф, 2002. С. 17.

<sup>14</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. Т. 2. Эстетические учения XVII–XVIII веков. М., 1964. С. 455.

фиксировать идеи, касающиеся социологии. В частности, Б. Кроче писал, что, в отличие от Д. Вазари, И. Винкельман в своей истории интересовался общим состоянием сознания, в котором возникло и действовало произведение искусства. Можно утверждать, что в некоторых вопросах И. Винкельман опередил последующие процессы становления науки об искусстве. По этому поводу Х. Зедльмайр пишет: «Это уже совершенно “современное” требование, которое после Винкельмана было вытеснено и только в нашем столетии снова стало актуальным и неопровергимо наущным»<sup>15</sup>.

Так действительно случается. В момент появления в той или иной науке новых идей, их не замечают. Интерес к ним возникает спустя какое-то время. Есть основания утверждать, что в XVIII веке уже появились идеи о культуре, хотя наука о ней возникнет значительно позже. Так В.М. Межуев представил ситуацию с рождением науки о культуре. Это и имел в виду в своем высказывании Х. Зедльмайр. И тут нельзя не видеть, что античные философы — не только зачинатели эстетики, но и авторы социологических трактатов. Они — первые социологи. Почему? Да потому, что в античном мире шел эксперимент. Впервые, после Востока, появились социальные институты, которых никогда не было. Например, демократия в эпоху Перикла. Кто же должен был этот опыт социального строительства оценивать? Конечно, философы. Они были убеждены в том, что во главе государства должны стоять философы или необходимо держать советчиков из числа философов.

Можно считать, что до появления культурологии ее предыстория развертывалась в имплицитных формах или в границах существующих наук, например, философии и эстетики. Так, в своих идеях близким по отношению к культурологии был И. Гердер. Кажется, что, в отличие от И. Гердера, Ж.-Ж. Руссо мыслил в другом направлении. Ведь его идеи были связаны с культивированием природного начала. Но его идеи тоже можно интерпретировать в культурологическом ключе. Дело в том, что он первым зафиксировал ситуацию, когда культура и цивилизация переставали быть синонимами и когда в истории цивилизация стала доминировать, подчиняя себе культуру. В истории это принципиально новая ситуация. Ж.-Ж. Руссо позволял себе критику культуры, что особенно заметно в его отношении к театру, к городу. Этую линию критики культуры продолжил позднее Ф. Ницше. Культура, вынужденная играть по отношению к цивилизации вспомогательную роль, в сочинениях Ж.-Ж. Руссо уже заслуживает критики.

<sup>15</sup> Зедльмайр Х. Искусство истина. О теории и методе истории искусства. М., 1999. С. 246.

Если альтернативой цивилизации Ж.-Ж. Руссо считал природу, то Кант — игру. Отмечалось, какое значение Кант придавал игре. Позднее, в XX веке, как покажет Й. Хёйзинга, в основе культуры лежит игра. Значит, в XVIII веке мы обнаружим предысторию культурологии. Эта наука уже возникает в имплицитных формах. Бурное развитие индустриальных обществ с присущим им урбанизационным бумом потребовало новой дисциплины — социологии. Она была назначена показать, как в новых массовых обществах следует преодолевать хаос. Любопытно, что совершенно реальная потребность в социологии порождает моду на социологию. Так появляются трактаты об искусстве, в которых на первый план в истории искусства выходит социологический фактор. В XIX веке формируется целое направление — социология искусства (Спенсер, Тен, Геннекен, Гюйо и др.). Это направление в первые десятилетия XX века вновь активизировалось, а затем, в третий раз, социология активизировалась в середине XX века. В этой последней ситуации, кстати сказать, Государственный институт искусствознания, ведущий в России центр по комплексному изучению искусства всех регионов мира, сыграл не последнюю роль, поскольку именно в его стенах созрела на новом этапе науки методология социологического изучения искусства. В книге Ю.Н. Давыдова, возглавлявшего в институте отдел эстетики, был осмыслен социологический аспект искусства. И хотя философа интересовала античность, его книга давала ключ к пониманию возникшей во второй половине XX века ситуации в художественной жизни. Так, с помощью философии предмет науки об искусстве заметно расширился.

Интенсивно развивающаяся социология как следствие становления индустриальных обществ оттеснила на время культурологическую рефлексию. Мысль модерна не открыла ту истину, которая помогает уяснить, что без культуры невозможно создать новое общество. Но если опираться только на культуру, то говорить о новом обществе невозможно, поскольку культура существует в больших длительностях и требует преемственности. Кажется, как покажут Э. Берк и А. де Токвиль, что революция приносит в историю что-то принципиально новое в формах культуры, но то, что является следствием революции, осуществилось бы и без нее, но только в более медленных формах. Революционерам — утопистам, ради ускорения реализации их идей, культуру пришлось принести в жертву. Осознание жертвоприношения культуры придет позднее, когда противоречия, возникающие в массовых обществах, станут реальными

и когда станет ясно, что социология не способна ответить на все вопросы. Однако кроме той закономерности, когда не возникшей науке предшествует рассмотрение ее проблематики в границах существующих наук, имеет место и другая закономерность. Речь, в частности, идет об отторжении искусствознания от той дисциплины, осуществляющей до определенного времени функции теории искусства. Имеется в виду отторжение искусствознания от эстетики и отношения между теорией искусства и эстетикой. Размежевание с эстетикой и отталкивание от нее не приводят с этого времени к ассимиляции методологии гуманитарных наук и тому, что искусствоведение исчерпывается лингвистикой. В первой четверти XX века как раз начинается поворот искусствознания в сторону культуры.

Так, превосходный диагност истории становления науки об искусстве А. Габричевский констатировал, что историки искусства все больше и больше стремятся к культурно-философским обобщениям. В качестве примера он ссылается на работы Ворпрингера, Дворжака и Стржиговского<sup>16</sup>. Если теория искусства отмежевывается от эстетики, то нельзя сказать, что она отмежевывается и от социологии. Именно в первую четверть XX века наука об искусстве вновь возвращается к первой волне социологии искусства, имевшей место еще в XIX веке, в момент зарождения социологии как науки. Тогда она была связана с именами Конта, Спенсера, Дюркгейма, Тена и другими. Следует сказать, что для первой четверти XX века социологическая проблематика искусства носила по отношению к формализму альтернативный характер, что не прошло мимо внимания А. Габричевского. Характеризуя формализм и социологизм как два ярких подхода к искусству в это время, А. Габричевский пишет: «Эти две, казалось бы, непримиримые позиции, которые, например, у нас постоянно враждуют в лице формалистов и социологов, не только не свидетельствуют о каком-либо безнадежном противоречии в пределах молодого искусствознания, но наоборот, являются залогом его дальнейшего развития, ибо отражают одну из самых глубоких и существенных динамических структур самого предмета»<sup>17</sup>.

Это замечание очень точное. В перспективе в науке об искусстве должны были сомкнуться как структуралистские, так и социологические подходы. Ведь не случайно на позднем этапе в истории русского формализма сами формалисты ощутили потребность в социологии. Иначе говоря, А. Габричевскийставил вопрос о синтезе разных направлений в науке об искусстве, который на ранних ее этапах едва ли был достижим,

<sup>16</sup> Габричевский А. Морфология искусства. М.: Аграф, 2002. С. 17.

<sup>17</sup> Там же. С. 18.

поскольку следовало пройти еще этап дифференциации и самостоятельного развития разных направлений. Но, может быть, этот синтез мог бы быть достичим в более позднее время? Однако есть основание полагать, что он не осуществился до сих пор. Так, в 1971 году, на просьбу высказаться о состоянии и задачах науки об искусстве для одного американского журнала по искусству В. Лазарев писал: «Если задать себе вопрос, в чем заключается основной недостаток современной истории искусства как науки, то ответ, на мой взгляд, может быть только один — в ее односторонности. У нас существует много различных направлений — иконография, иконология, формалистический метод, знаточество, социология, но нет попытки органически сочетать все эти элементы в единое целое, иначе говоря, дать их синтез. С удивительной легкостью многие молодые ученые игнорируют традиции веками складывающейся науки и становятся на путь легковесных, произвольных суждений, наивно полагая, что тем самым они выступают создателями новой науки»<sup>18</sup>.

Мысль, которую развивает один из самых авторитетных историков искусства В. Лазарев и, в частности, его тезис о том, что нельзя забывать о том, что история искусства имеет старые и славные традиции и нет смысла их игнорировать, устремляясь за мнимой новизной, свидетельствует, что он представляет ту самую «нормальную науку», о которой пишет Т. Кун. Таким образом, можно констатировать, что до синтеза разных направлений в изучении искусства, реального в форме теории и истории художественной культуры, в середине XX века было еще далеко. Но это продолжает оставаться проблемой и до сегодняшнего дня.

*Продолжение статьи читайте в № 3 (41), 2019*

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Асян Ю., Малафеев А. Открытие идеи культуры (Опыт русской культурологии середины XIX и начала XX веков). М.: ОГИ, 2000.
2. Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней. М.: Прогресс-Культура, 1995.
3. Габричевский А. Морфология искусства. М.: Аграф, 2002.
4. Зедльмайр Х. Искусство истина. О теории и методе истории искусства. М., 1999.
5. Кристева Ю. Избранные труды. Разрушение поэтики. М.: Россспэн, 2004.
6. Лазарев В. О методологии современного искусствознания // Советское искусствознание. Вып. 2. М., 1978. С. 311–316.

7. Лотман Ю. Проблема «обучения культуре» как ее типологическая характеристика // Труды по знаковым системам. Тарту. Выпуск 5, 1971.
8. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. 173 с.
9. Панофский Э. Idea. К истории понятия в теории искусства от античности до классицизма. М., 2002.
10. Ямпольский М. Язык — тело — случай. Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 376 с.

REFERENCES

1. Asoyan Yu., Malafeyev A. Otkrytiye idei kultury (Opyt russkoy kulturologii serediny XIX—nachala XX vekov) [Discovery of the idea of culture (The experience of Russian cultural studies of the mid-19th–early 20th centuries)]. Moscow: OGI, 2000.
2. Bazhen Zh. (1995) Istorija istorii iskusstva. Ot Vazari do nashikh dney [History of Art History. From Vasari to our days]. Moscow: Progress-Kultura, 1995. (In Russ.).
3. Gabrichhevsky A. (2002) Morfologiya iskusstva [Art morphology]. Moscow: Agraf, 2002. (In Russ.).
4. Zedlmayr Kh. Iskusstvo i istina. O teorii i metode istorii iskusstva [Art and truth. On the theory and method of art history ]. Moscow, 1999.
5. Kristeva Yu. Izbrannye trudy: Razrusheniye poetiki [Selected Works: The Destruction of Poetics]. Moscow: Rosspen, 2004.
6. Lazarev V. (1978) O metodologii sovremennoego iskusstvoznanija [On the Methodology of Contemporary Art History]. Sovetskoye iskusstvoznanije. Vyp. 2. Moscow, 1978, pp. 311–316. (In Russ.).
7. Lotman Yu. Problema “obuchenija kulture” kak eye tipologicheskaya kharakteristika [The problem of “learning culture” as its typological characteristic]. Trudy po znakovym sistemam. Tartu. Vypusk 5, 1971.
8. Lotman Yu. Semiotika kino i problemy kinoestetiki [Semiotics of cinema and problems of film aesthetics]. Tallin, 1973. 173 p.
9. Panofsky E. Idea. K istorii ponyatiya v teorii iskusstva ot antichnosti do klassitsizma [Idea. On the history of concepts in the theory of art from antiquity to classicism]. Moscow, 2002.
10. Yampolsky M. Yazyk — telo — sluchay. Kinematograf i poiski smysla [Language — Telo — case: Cinema and the search for meaning]. Moscow: Novoye literaturnoye obozrenie, 2004. 376 p.

# Modern Art History As a Human Science in a Situation of Cultural Turn

**Nikolai A. Khrenov**

*Doctor of Sciences (Philosophy), Professor, State Institute of Cultural Studies*

UDC 7.01

**ABSTRACT:** Intensive development of knowledge in the 20th century, including the emergence of new sciences and humanities, constantly creates a problematic situation in the sphere of art, shifting art's designation to what in the philosophy of science is known as "normal science". This is associated with the idea of art as a science that has reached a stage of maturity and consistency and, therefore, complies with its norms. The concept of art as "normal science" is characterized by a certain degree of conservatism, as it presupposes art's self-protection against deviations from the established methodology.

However, sometimes the artistic processes of modernity require different approaches. In addition, the emergence of new humanities shifts the already established methodology of art. This happened in the first decades of the 20th century, in the era of a linguistic turn in the humanities, indicating the invasion of natural sciences in the humanities; and this is happening today, at the turn of the 21st century, in a situation of a cultural turn, the emergence and intensive development of the science of culture. The current turn requires a deeper understanding of the structure and components of art history, i.e., its sub-disciplines: art history, art theory and art criticism.

The essay argues that in the situation of cultural turn the theory of art can carry out functions which the other two sub-disciplines cannot. It propounds that art theory is able to make a decisive contribution to the elucidation of two problems: the relationship between art and cultural studies and the problem of historical time, which is important both for contemporary art and for art history.

**KEY WORDS:** science of art, humanities, history of art, theory of art, methodology of art studies, linguistic turn, cultural turn