



Современное искусствознание как гуманитарная наука в ситуации культурологического поворота

Н.А. Хренов

доктор философских наук, профессор

В статье (часть третья; предыдущие части в № 1 (39), 2019, № 2 (40), 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.

УДК 7.01

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

теория искусства, гуманитарные науки, методологический сдвиг, лингвистический поворот, формализм, социологизм, позитивизм, культурологический подход, знак, символ, семиотика, социология, теория и история художественной культуры, постструктурализм, циклическая логика истории

Культурологический поворот в гуманитарных науках. Развитие культурологической рефлексии в России в двух вариантах.

Близость науки об искусстве одному из этих вариантов

Мы уже показали, что вторжение в искусствознание проблематики, обсуждаемой в эстетике, социологии и семиотике, приводит к возникновению нового предмета исследования — теории и истории художественной культуры. Конечно, теоретики и историки и раньше касались вопросов, рассматриваемых ныне как специфические для теории и истории художественной культуры. Но это были отдельные и внесистемные выходы в проблематику. Но то, что было внесистемным в искусствоведческих парадигмах прошлого, то начало входить в качестве слагаемых элементов в новую парадигму. Прежде чем стать достоянием истории искусства, новая парадигма должна получить всестороннее осмысление и, в частности, в первую очередь в теории искусства.

Имея в виду это обстоятельство, мы в данной работе, расшифровывая смысл существования теории искусства в

качестве субдисциплины искусствознания, остановимся на двух актуальных и проблемных аспектах теории искусства — на возможности рассмотрения истории искусства в контексте истории культуры и на тех сдвигах, что развертываются в XX веке в восприятии исторического времени, что, конечно, является значимой проблемой как для истории, так и для теории искусства. Но прежде чем они станут проблемами истории искусства, они предстают предметом теории.

То обстоятельство, что теорию искусства В. Прокофьев отождествил с теорией всеобщего художественно-исторического процесса, далеко не случайно. Ведь в этой его формулировке предмета теории на первом месте оказывается историческое время. Чтобы подчеркнуть мысль о времени как первостепенной проблематике теории искусства, позволим себе процитировать такое высказывание В. Прокофьева. «Речь здесь идет прежде всего о том, — пишет он, — в какой форме можно представить себе общее движение искусства по оси времени — в форме ли постоянного колебания между истиной и заблуждением, “культурой” и “варварством”, как то представлялось всем искусствоведам от Вазари (вспомним его триаду истинного искусства античности, ложного и варварского Средневековья, возврата к истине и культуре в эпоху Возрождения) до просветителей XVIII века; в форме ли впервые заявленного романтиками и Гегелем процесса “восхождения” — однолинейного прогресса, оправдывавшего все этапы (стадии) художественного развития, но незаметно для себя утверждавшего полное превосходство каждого последующего этапа (стадии) над предыдущими; в форме ли той более сложной системы отношений, которую, быть может, слишком поспешно сконструировал Шпенглер, подвергший острой критике теорию “непрестанного восхождения” и линейного прогресса в искусстве, а взамен предложивший концепцию двух циклов истории культуры — древней (Египет — греко-римская античность) и новой (арабская или вообще “восточная” культура — западная культура, — каждый из которых развивался на пустом (или — во втором случае — тщательно опустошенном) месте, начинал все сначала и ничем, следовательно, не был обязан предшествующему, как ничего не оставлял и для последующего, но в то же самое время во внутреннем своем развитии (завершающимся полной гибелью) проходил сопоставимые (создающие представление об “исторической симметрии”) стадию первобытную (докультурную), стадию культуры и стадию цивилизации, означающую кризис и закат определенного культурного цикла»¹.

¹ Прокофьев В. Указ. соч. С. 262.

Уже по этому весьма пространному высказыванию, содержащему систематизацию известных типов исторического времени, можно судить, что с теорией искусства, понимаемой как теория всеобщего художественно-исторического процесса, дело обстоит не просто. Ведь так сформулированная искусствоведом проблематика явно выводит за пределы своей науки, в данном случае, в сферу других гуманитарных наук. Упоминание имени Шпенглера предвосхищает дискуссии по поводу отношений между искусствознанием и культурологией.

Итак, мы назвали две проблемы, которые в настоящее время нам представляются для теории искусства наиболее актуальными. Наверное, на самом деле таких названных нами актуальных проблем — рассмотрение взаимоотношений между искусствознанием и культурологией и изменения в восприятии исторического времени в реальности — существует больше, но в данной работе мы остановимся лишь на двух. Хотя мы представляем их как теоретические и мыслим их по ведомству теории искусства, очевидно, что в рассмотрении этих вопросов прежде всего заинтересован историк искусства. Ведь история сегодня постигается как, в том числе, и история культуры.

Но если меняется взгляд на предмет истории, то, соответственно, изменяется и время, в котором разворачивается эволюция этого предмета, то есть культуры. Тем более, что культура имеет собственное время. Значит, рассмотрение искусства в культурологическом ракурсе это такое рассмотрение, когда выделение различных периодов в истории искусства осуществляется с учетом времени культуры как специфическом времени, что, конечно, заметно колеблет привычные представления. В момент, когда культура становится предметом научного исследования, возникает новое видение истории, разворачивающейся уже в соответствии не столько с линейным, сколько с циклическим принципом. Это обстоятельство историка искусства касается непосредственно. Не случайно один из историков искусства Ф. Шмит обсуждал эту проблему циклизма в истории искусства. Хотя Вазари, как констатирует А. Габричевский, был близок к рассмотрению истории итальянского искусства XV–XVI веков в духе циклической парадигмы, тем не менее, фундаментальная разработка этого вопроса у него отсутствует.

Таким образом, вопрос о взаимоотношениях искусствознания и культурологии — это, в том числе, и вопрос периодизации в истории искусства, то есть того же самого исторического времени, которое мы рассмотрим в данной работе во вторую очередь. Прежде, чем подойти к проблематике исторического

времени, рассмотрим вопрос о взаимоотношениях искусствоведения и культурологии, что тоже является проблемой теории искусства. Проблема взаимоотношений между искусствоведением и культурологией проясняется, если мы попытаемся сначала дать определение предмета новой науки, то есть науки о культуре, которая со второй половины XX века начинает заметно влиять на науку об искусстве. В этом, кстати, проявляется, как может показаться, постепенный отход от той традиции в науке об искусстве, которая возникла в связи с появлением под воздействием лингвистики формализма и соответствующей ей теории искусства. Эта традиция оставалась активной на протяжении всего XX века, достигнув своего пика развития в структурализме, то есть в 60-е годы прошлого века. В постструктурализме она утрачивает свою определяющую роль, снова возвращаясь к той традиции, которую отверг формализм, то есть к традиции, которая расширяла контекст искусства за счет социологии и культуры.

Но, конечно, это возвращение к некогда имеющей место в истории традиции не следует понимать вульгарно. Такое возвращение явно связано с усвоением методологии формализма. Без социологии и культурологии синтез в искусствоведении, о котором мечтали классики искусствоведения, невозможен. По сути дела, речь должна идти не о простом возвращении, а о синтезе двух разных традиций. Но если такой синтез и в самом деле возможен, то ведь это обстоятельство лишь иллюстрирует историю становления науки об искусстве, в которой постоянно происходят процессы и взаимоотталкивания и взаимопритяжения отдельных традиций, и дифференциации, и интеграции наук. Кому как не теоретику в этих процессах разбираться. Это, разумеется, одна из функций опять же теории искусства. Таким образом, отбор двух проблем для обсуждения — предмета науки о культуре и историческом времени в искусстве позволит показать, что это не разные проблемы, а одна и та же проблема, а именно, функционирование искусства, рассматриваемое во времени культуры.

Очевидно, что активизация культурологической мысли в последние десятилетия XX века спровоцировала критику новой науки. Но эта активизация была социально обусловлена. Обособление исторического сознания от идеологии, что происходит во второй половине XX века, провоцирует остроту проблемы индивидуальной и коллективной идентичности. На протяжении первой половины XX века фундаментом коллективной идентичности была идеология, а средством ее

утверждения было государство. В ситуации вакуума, возникшего в связи с угасанием идеологии в последних десятилетиях XX века, выходом из этой ситуации, как можно представить, оказался вариант, когда культура заменяет идеологию, становясь фундаментом коллективной идентичности. Стремится заменить. Поскольку ведь никто не гарантирует того, что человечество снова не найдет какую-то другую универсальную идею, что так беспокоит постмодернистов. В этой ситуации история уже не является историей государства, а предстает историей культуры.

Как же в этой ситуации писать историю искусства? Против чего так выступают постструктуралисты и постмодернисты? Они выступают против идеологии. Поэтому в их работах постоянно фигурирует концепт «культура». Спрашивается: способна ли культура разрешить вопрос о формировании и поддержании коллективной идентичности в новой разидеологизированной форме? Вопрос странный. Культура в ее исторической модификации никогда не исчезает и уж, конечно, не избегает осуществления функций, связанных с поддержанием коллективной идентичности. Но только ее функционирование связано с коллективным бессознательным, то есть не осознается. Кто, например, в первой половине XX века осознал ситуацию в России не в соответствии с терминологией Маркса и Ленина, а как реабилитацию империи византийского типа? В начале XX века думали, что начинается русский Ренессанс, а в реальности получилось «новое средневековье». Конечно, со стороны, как говорится, виднее. А. Тойнби утверждал, что советский коммунизм не мешает активности византийской традиции. Об этом, пожалуй, сигнализировало лишь искусство. В качестве иллюстрации этого тезиса может служить фильм «Иван Грозный» С. Эйзенштейна, в котором гениальный режиссер осмыслил «творческий ответ» Сталину с помощью обращения к византийской традиции. Этот фильм подтверждает суждение Х. Зедльмайра о том, что искусство способно творить великие символы потрясающей глубины и последовательности. Этот вопрос для нас является снова актуальным в связи с тем, что в последнее время интерес к Ивану Грозному возникает снова. Империя в ее поздних формах все время возвращается к временам ее первоначального существования. А это означает реальность кризиса. Ведь именно в ситуации кризиса всплывают ранние формы государственности. Понятия языка и речи, определившие структуралистские подходы в искусствоведении, можно прилагать и к истории. Здесь возникают и функцио-

нируют определенные образы — символы или, как их назвал К. Юнг, архетипы. Архетипы — это, конечно, явления языка, понимаемого в широком смысле.

От тезиса о социальной обусловленности актуальности возникновения новой науки, в данном случае, науки о культуре перейдем к тезисам о том, что, несмотря на потребность в новой науке, способной дать новую интерпретацию существующих явлений, это появление новой науки не всегда все принимают единодушно. Оно и понятно: всякая новая парадигма пробивает себе дорогу с трудом. Сторонники «нормальной науки» не могут ей не сопротивляться. Искусствоведу известно, что появление не только каждой науки, но и каждого нового течения в искусстве (вспомним дискуссии по поводу импрессионизма и символизма) провоцирует отторжение, конфликт. В этом смысле показателен пример в середине XVIII века с А. Баумгартеном, впервые предложившим проект новой гуманитарной науки — эстетики. Ему приходилось доказывать, почему существующие поэтика, риторика и критика не исчерпывают всех проблем изучения искусства. А его упрекали в том, что он изобретает еще одну, лишнюю науку.

Уже в наше время подобные дискуссии возникают в связи с культурологией. Такая оппозиция имеет место в России на рубеже XX–XXI веков. На Западе эта оппозиция имела место гораздо раньше. Имея в виду эту оппозицию, Лесли Уайт писал: «Человечеству, даже если говорить только об образованных слоях общества, потребовалось много лет, чтобы признать гелиоцентрическую теорию строения солнечной системы и разработать возможности, заложенные в ней. Для того, чтобы идея биологической эволюции человека одержала верх над прежними концепциями, также потребовалось известное время. Открытие и исследование психоаналитиками бессознательного встретило враждебность и сопротивление. Следовательно, нет ничего особенно удивительного в том, что и нынешнее продвижение науки в новую область — область культуры — встречает известное сопротивление и противодействие»².

Но как бы там ни было, искусствоведу все же приходится обращаться к культурологии, поскольку методология изучения художественной культуры во многом зависит от становления этой новой науки о культуре. Кстати говоря, искусствоведы это уже давно делают. Сошлемся в связи с этим на книгу одного из авторитетнейших отечественных историков искусства — В. Лазарева, в которой уже много десятилетий тому назад был предпринят серьезный анализ той новой методологии в

² Уайт Л.
Наука о культуре // Антология исследований культуры. Т. 1. Интерпретации культуры. СПб.: Университетская книга, 1997. С. 148.

истории искусства, которая была вызвана к жизни в связи с концептом культуры. Ведь такой интерес в наше время возникает не впервые. В книге В. Лазарева нельзя не видеть того пафоса, который ощущается у молодого историка искусства.

Очевидно, что В. Лазарев прямо-таки очарован шпенглеровским прочтением истории как истории разных культур, находящихся между собой в сложных взаимоотношениях, что, конечно, оказывается в центре внимания каждого историка искусства. Ведь вопрос об ассимиляции каждой культурой элементов других культур для историка искусства является чрезвычайно значимым. Так, В. Лазарев, например, подробно анализирует, как, обращаясь к понятиям истории искусства, Шпенглер дает новое их понимание. Например, понятие художественного стиля, которое с некоторых пор стало для историков искусства одним из центральных, у Шпенглера интерпретируется уже как стиль культуры. Вчитываясь в положения Шпенглера и пытаясь их изложить как можно точнее, В. Лазарев ставит вопрос: в чем состоит новизна предложенной Шпенглером методологии и что она дает историку искусства? Отвечая на него, он отдает должное Шпенглеру, предпринявшему характеристику разных культур и констатирует наличие у него исключительной интуиции. «И непреходящая заслуга Шпенглера в том, — пишет он, — что он впервые открыл нам глаза на ту монолитность культуры, которая объемлет собою все ее индивидуальные проявления»³.

Историка особенно потрясает способность Шпенглера представлять различные сферы — физику, математику, мораль, религию, политику, искусство в виде одного объединяющего символа. «С необычайной остротой высматривает он аналогии там, — пишет В. Лазарев, — где простой глаз ничего бы не заметил, кроме противоречивых расхождений и сумбурного многообразия. В результате возникает картина удивительной цельности, в которой все элементы культуры подчиняются руководящей идее прасимвола. Нет итальянской живописи или французской живописи; есть лишь единая фаустовская живопись, тысячами нитей связанная со всеми прочими проявлениями фаустовской культуры. И подобно этому нет аттической пластики и пелопонесской скульптуры; есть лишь единая аполлоновская пластика, выражающая на своем языке то же самое, что выражают аполлоновская политика, физика, философия, религия и мораль. Эти понятия культурных единств, при всей своей неисторичности, могут быть все же смело введены в искусствознание и социологию, настолько в них много объективного»⁴.

³ Лазарев В. Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство. М., 1922. Издание А. Мирнова. С. 147.

⁴ Лазарев В. Указ. соч. С. 147.

Распад той идеологической системы, которая в России оказывалась в основе коллективной идентичности, не является единственной причиной культурологического поворота. Другой, не менее существенной причиной стало возникновение тех противоречий, что появились в связи с резонансом в мире идей философского модерна, а также со становлением индустриальных или массовых обществ как следствия этих идей. Разрешая одни проблемы, индустриальные общества вызвали к жизни новые проблемы. Утопические проекты философского модерна XVIII века, вытекающие из культа разума, помешали осознать значимость культуры. Ведь культура связана с прошлым, а от прошлого хотелось освободиться. О культуре вспомнили, когда произошло, как выразился Х. Ортега-и-Гассет, «восстание масс», следствием которого оказались тоталитарные режимы. Это обстоятельство оказало воздействие не только на культурологический поворот, то есть он не только спровоцировал интерес к культуре и к ее жизнестроительному потенциалу, но и вызвал к жизни одну из парадигм культурологического знания — парадигму позитивистскую. Так, в науке о культуре преимущественное значение получила та парадигма, в которой нашел выражение опыт изучения примитивных обществ. Опыт, который был накоплен в культурной антропологии.

Но известно, что одним из наиболее обращающих на себя признаков таких обществ является невыделенность личности из коллективных образований. Методология, сформировавшаяся при изучении безличных обществ, начала применяться и по отношению к поздним обществам, в которых личность получила совсем иной статус. Ведь эти общества, можно сказать, были индивидуалистическими обществами. Правда, до определенного времени. Не случайно XX век называют «новым средневековьем». «Новое средневековье» и есть следствие «восстания масс» в XX веке. Но ведь когда используется словосочетание «новое средневековье», то что здесь имеется в виду? Видимо, то, что личность погружается в массу, утрачивая индивидуальное начало. Но ведь нечто похожее и произошло в прошлом столетии. Так возникает ситуация, похожая на ту, что существовала в безличных архаических обществах.

Правда, может быть, эта ситуация активизации безличного начала характерна лишь для переходного времени, которое, как полагал П. Сорокин, определит лишь XX век. Может быть, переходность как признак XX века лучше было бы рассматривать, обращаясь к концепции Д. Вико, который в истории

находил циклическую логику и констатировал время от времени возвращение к ранним эпохам в истории. Возможно, в XX веке человечество такое возвращение и переживает. Это обстоятельство — похожесть массовых обществ, возникших в истории на основе индустриализации, на ранние безличные общества стало основой возникновения позитивистского варианта культурологии. Наука о культуре воспользовалась той методологией, что характерна для естественных наук.

Но ведь естественные науки — это науки о природе, а не о человеке. В гуманитарных науках должен был возникнуть иной вариант науки о культуре, в которой бы безличность не была абсолютизирована. По сути, рождение новой науки и ее позитивистская методология стало продолжением той тенденции в гуманитарной науке XX века и, в частности, в искусствоведении, которая уже была реальной в эпоху увлечения лингвистической методологией. Речь идет об утрате субъекта, о чем много будут рассуждать уже постструктуралисты, ощутившие уязвимую сторону приложения лингвистического и структуралистского метода к искусству. Но об утрате субъекта лишь в тех концепциях науки о культуре, которые являются позитивистскими. Но такие концепции не исчерпывают представления о предмете науки о культуре.

В этом смысле заслуживает внимания отечественный опыт. Во второй половине XX века в России возникла и интенсивно развивалась культурологическая рефлексия. Хотя к этой молодой науке в России естественнонаучная парадигма тоже имела место, все же наиболее заметное продвижение было связано здесь с той парадигмой, которую можно было бы назвать гуманитарной. Здесь-то как раз и возникает острая проблема взаимоотношений между культурологией, с одной стороны, и другими гуманитарными науками, в том числе, с искусствоведением и филологией, с другой. На первый план выходили те работы по вопросам культурологии, которые были написаны филологами и философами. Так, во второй половине XX века в этой области наиболее известными оказались М. Бахтин, Ю. Лотман, С. Аверинцев и другие. В этом списке не упомянутый в свое время М. Бахтин оказывается в числе первых. Имя М. Бахтина не случайно ассоциируется с гуманистической парадигмой в культурологии. Ведь именно М. Бахтин первым ощутил уязвимость лингвистической методологии, когда ее переносят в сферу науки об искусстве, то есть уязвимость, связанную с утратой субъекта. Поэтому он и явился одним из мыслителей, направивших критические стрелы в адрес формалистов. Эта

самая утрата субъекта вновь стала актуальной в период моды на культурологию.

Однако несмотря на авторитетность названных отечественных ученых, которых можно было бы назвать представителями гуманитарной парадигмы в культурологии, а также на многочисленность работ исследователей более молодого поколения ученых, гуманитарная парадигма в культурологии все еще представляет проблему. Собственно, аналогичная ситуация, как свидетельствует Х. Зедльмайр, в XX веке существовала и в искусстве. Опыт развития науки о культуре во второй половине XX века пока еще не осмыслен. От этого зависит и контакт искусствознания с наукой о культуре.

Когда возникает критика науки о культуре, невольно задаешься вопросом: есть ли в ней рациональное зерно? Приходится на этот вопрос отвечать утвердительно. И это обстоятельство невозможно не учитывать. Хотя это и не исчерпывает возникающей здесь проблемы. Ведь этот момент отмечал уже А. Габричевский. Он писал, что в этой активной ассимиляции искусствознанием методов смежных гуманитарных дисциплин есть и определенная опасность. Все эти существующие в XX веке в гуманитарной сфере заимствования — они полезней искусствоведам или же представителям других дисциплин? «Наоборот, — пишет он, — все новейшие попытки включения художественного в иные порядки, как например, у органициста Шпенглера или социолога Гаузенштейна, несмотря на всю их плодотворность и, подчас, значительность, по большей части снова утрачивают этот спецификум, который с таким трудом отвоевывался современной мыслью, и гораздо больше дают для проблемы культуры, чем для проблемы искусства»⁵.

В связи с этим попробуем поставить вопрос не о влиянии других наук на науку об искусстве, но и науки об искусстве на другие дисциплины. Раз в России наметилось новое направление в культурологии, которое мы связываем с гуманитарной парадигмой, то такой постановки вопроса не избежать. До сих пор мы все время затрагивали вопрос о влиянии на искусствознание других дисциплин и, в особенности, новых. Разумеется, этот процесс не может не обращать на себя внимание. Можно утверждать, что влияние этого рода лежит на поверхности. Собственно, это и зафиксировал процитированный нами выше Г. Вдовин. Иное дело, обратное влияние, то есть влияние искусствознания на становление смежных дисциплин. Такой вопрос не только не осмыслен, но даже еще и не поставлен. Так,

⁵ Габричевский А.
Указ. соч. С. 41.

⁶ Габричевский А.
Указ. соч. С. 40.

отмечая эту тенденцию, А. Габричевский констатирует активное использование Шпенглером историко-художественного материала⁶.

Приведем хотя бы пример из истории отношений между искусствознанием и философией. Так, И. Винкельман считается патриархом искусствознания. Хотя это и не совсем так, поскольку первым был все-таки Д. Вазари. Но уже И. Винкельман, концепция которого во многом возникла под воздействием археологии, заметно влиял на философию, а, точнее, эстетику в ее гегелевском варианте. Правда, очевидно, что и сам он многое заимствовал у философии и эстетики, что имеет объяснение. Ведь он слушал лекции А. Баумгартена. Касаясь собственно искусства, Гегель постоянно цитирует И. Винкельмана как бесспорного авторитета. Но можно приводить и более близкие нам факты. Так, например, в монографии об эстетике Ренессанса А. Лосев ссылается на искусствоведов. Но, может быть, самый яркий пример: влияние А. Ригля на О. Шпенглера, то есть представителя искусствознания на одного из первых культурологов. Так, Х. Зедльмайр констатирует: «Многие из отдельных базовых представлений Ригля стали всеобщим достоянием. Немало добавил и Освальд Шпенглер, который (лишь отчасти находясь в прямой зависимости от Ригля) популяризовал и огрубил те самые мыслительные ходы, что за двадцать лет до этого были найдены Риглем»⁷.

⁷ Зедльмайр Х.
Искусство и истина.
О теории и методе
истории искусства.
М., 1999. С. 39.

Чуть позже мы рассмотрим этот вопрос подробнее. Что касается влияния искусствознания на возникновение идей Шпенглера, то этот вопрос подробно обсуждает уже В. Лазарев. Так, упрекая Шпенглера в том, что в его книге имеет место полное умолчание источников В. Лазарев говорит, что может даже сложиться впечатление исключительной новизны его положений. Но некоторые из них уже известны по работам искусствоведов. Так, В. Лазарев констатирует зависимость идей Шпенглера от философии, называя имена Гёте, Ницше, Бергсона, Вико, Зиммеля, Дильтея, Виндельбанда, Риккерта и т. д. Что же касается повлиявших на него искусствоведов, то В. Лазарев прежде всего называет В. Воррингера и его исследование «Абстракция и вчувствование» и А. Ригля. Так по поводу влияния Воррингера на Шпенглера он пишет: «Для Воррингера искусство эпохи переселения народов, романское искусство, готики, барокко и рококо являются этапами одного и того же стиля, символизирующего мировоззрение северного человека. И данная мысль целиком перенимается Шпенглером, превращаясь во всеобъемлющий постулат, который гласит, что искусство

⁴ Лазарев В.
Указ. соч. С. 128.

есть символ души культуры, выражающий ее мироощущение лишь в пределах одного стиля — стиля данной культуры»⁸. Так, может быть, и в самом деле, предысторией науки о культуре являются те идеи, которые в искусствознании и филологии уже были высказаны. ■

(Продолжение следует.

Четвертая часть будет опубликована в № 4 (42), 2019)

ЛИТЕРАТУРА

1. *Габричевский А.* Морфология искусства. М.: Аграф, 2002.
2. *Зедльмайр Х.* Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М., 1999.
3. *Лазарев В.* Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство. М.: Издание А. Миронова, 1922.
4. *Прокофьев В.* Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствознания // Советское искусствознание 78/2. М., 1978.
5. *Уайт Л.* Наука о культуре // Антология исследований культуры. Т. 1. Интерпретации культуры. СПб.: Университетская книга, 1997.

REFERENCES

1. *Gabrichesky A.* (2002) Morfologiya iskusstva [Morphology of art]. Moscow: Agraf, 2002.
2. *Zedlmayr Kh.* (1999) Iskusstvo i istina. O teorii i metode istorii iskusstva [Art and truth. On the theory and method of art history]. Moscow, 1999.
3. *Lazarev V.* (1922) Oswald Shpengler i ego vzglyady na iskusstvo [Oswald Spengler and his views on art]. Moscow: Izdaniye A. Mironova, 1922.
4. *Prokofyev V.* (1978) Khudozhestvennaya kritika, istoriya iskusstva, teoriya obshchego khudozhestvennogo protsessa: ikh spetsifika i problemy vzaimodeystviya v predelakh iskusstvoznaniya [Art criticism, the history of art, the theory of the general art process: their specificity and problems of interaction within the limits of art history]. Sovetskoye iskusstvoznaniye 78/2. Moscow, 1978.
5. *White L.* (1997) The Science of Culture. Anthology of Cultural Studies. T. 1 [The science of culture. Anthology of cultural studies. Vol. 1]. Interpretations of culture. St. Petersburg: University book, 1997.

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: art theory, humanities, methodological shift, linguistic turn, formalism, sociologism, positivism, culturological approach, sign, symbol, semiotics, sociology, theory and history of art culture, poststructuralism, cyclical logic of history