



Современное искусствознание как гуманитарная наука в ситуации культурологического поворота

Н.А. Хренов

доктор философских наук, профессор

УДК 7.01

АННОТАЦИЯ

В статье (часть четвертая; предыдущие части в № 1 (39), 2019; № 2 (40), 2019; № 3 (41), 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.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

искусствознание, предмет теории культуры, гуманитарная парадигма, деперсонализация предмета искусствознания, культурная антропология, культурный детерминизм, массовая культура, цивилизация, миф, фольклор, язык

Предмет изучения в науке о культуре. Почему происходит отторжение искусствознания от культурологии?

Чтобы точнее понять взаимоотношения между искусствознанием и культурологией, как, впрочем, и другими дисциплинами, необходимо исходить из представления о предмете науки о культуре, а этот предмет можно выявить, исходя не только из методологии гуманитарных, но и естественных наук. Когда-то, приступая к созданию первого варианта «Истории русского искусства» (первый том этой истории вышел еще в 1908 году), И. Грабарь в 1907 году писал Н. Врангелю о своем замысле: «Текст должен давать столько же историю скульптуры, сколько характеристику эпохи. Вообще, вся эта история искусства будет одновременно и историей культуры»¹. В том же году в письме к единомышленнику А. Бенуа он эту мысль повторит и попробует объяснить. «Эта история искусства есть в сущности почти уже история русской культуры... О том, что история искусства, понятая широко, почти превращается в историю культуры. А культура вся преемственна и имеет свои законы. Если мы их не знаем, то некоторые следы их все же чувствуются. Лучшее средство — если не

¹ Грабарь И. Письма. 1891–1917. М.: Наука, 1974. С. 195.

¹ Грабарь И.
Письма. 1891–1917.
М.: Наука, 1974.
С. 192.

постигнуть, то хоть почувствовать ход истории — аналогии и параллели. Всякая культура есть сложное нагромождение соседних влияний, собственных пережитков прошлого и пр.»².

Так мы убеждаемся, что актуальные проблемы сегодняшнего дня, связанные с теорией и историей искусства, начали обсуждаться еще в начале XX века. Как практик, теоретик и организатор И. Грабарь нашел возникшую интуитивно единую и точную формулу того, что история искусства как научная дисциплина должна рассматриваться в контексте истории культуры. Но ведь это не решение вопроса, а что-то вроде ощущения, только исходный пункт, требующий аргументов и доказательств. Следует понять, какой смысл в этой формуле получил выражение. В письме к А. Бенуа И. Грабарь попытался расшифровать эту формулу. Во второй формулировке она звучит весьма жестко. Он даже говорит о существующих в культуре законах. Но формулируя так вопрос, он готов признать, что подобные законы пока неизвестны. Их еще следует познать. Тем не менее И. Грабарь, опираясь на свой опыт, знания, наконец, на интуицию, пытается мыслить при подготовке «Истории русского искусства» именно в этом направлении.

В его понимании «законы» культуры получают выражение, во-первых, в принципе преемственности, хотя преемственность он отождествляет с «собственными пережитками прошлого», и, во-вторых, во взаимоотношениях между разными культурами («нагромождение соседних влияний»). Такая первостепенная значимость отмеченных И. Грабарем «законов» истории искусства не вызывает возражений. Он, действительно, ставит акцент на существенных аспектах взаимоотношений между искусством и культурой. Это не просто замечательное интуитивное прозрение историка, но и исследовательская программа для ученых следующих поколений. Однако аргументированные им аспекты явно не исчерпывают в этих взаимоотношениях всех нюансов. Кроме того, из признания И. Грабаря еще не вытекает то, как он представляет предмет культуры, а без этого определения формула «история искусства есть история культуры» повисает в воздухе.

Вопрос о предмете культуры как предмете исследования — это тоже громадная исследовательская проблема. Значит, разбираться в этой формуле следует, исходя из представления о том, как наука о культуре понимает свой предмет. Спустя много десятилетий после того, как был написан не только первый, но и второй вариант «Истории русского искусства», организатором которого был тоже И. Грабарь³, наука уже может вновь ставить этот вопрос, опираясь на те представления, которые к нашему времени успели сложиться.

² Первый том этого издания вышел в 1953 году. —
Прим. авт.

Но наше время в обсуждении вопроса о взаимодействии между искусствоведением и наукой о культуре делает актуальным еще один момент. Он связан с судьбой гуманитарных наук в XXI веке. Как любят цитировать К. Леви-Стросса о том, что XXI век будет веком гуманитарных наук или его вообще не будет. Сегодня же важно уяснить, воду на чью мельницу может лить возникающая культурология в ситуации, когда остро ставится вопрос не только о судьбе новой науки, то есть науки о культуре, но и о судьбе человека или субъекта, а, следовательно, и о судьбе наук о духе. Раз мы ставим искусствоведение в зависимость от состояния гуманитарных наук, а это, как известно, науки о человеке, то в данном случае мимо этого пройти невозможно. Это обстоятельство касается и науки об искусстве.

В этом смысле не менее известным, чем высказывание К. Леви-Стросса, стало высказывание М. Фуко по поводу «смерти человека». Он писал, что в наше время имеет место не столько отсутствие или смерть бога, как об этом говорил Ницше, а «конец человека», и что между смертью бога и концом человека есть связь. «Человек, как без труда показывает археология нашей мысли, — это изобретение недавнее. И конец его, быть может, недалек»⁴. Мы специально заостряем и драматизируем ситуацию, ибо убеждены, что в поиске более точного определения предмета науки о культуре способна проявить себя и активность, и пассивность человека, что может получить выражение и в методологии наук о человеке. Все зависит от того, какое видение предмета мы можем культивировать. Как бы так сделать, чтобы новая наука — наука о культуре — не стала соответствовать тем процессам, которые будут способствовать «смерти человека». Лишь учитывая это обстоятельство, можно будет искать контакт между искусствоведением и наукой о культуре, как, впрочем, и другими гуманитарными науками.

В связи с этим исследователю следовало бы определиться с суждениями о конце человека, которые характерны не только для М. Фуко, но и для других лидеров постструктурализма и постмодернизма. Хотя, конечно, все инвективы по поводу субъекта летят в сторону прежде всего автора, поскольку многие из них сосредотачиваются именно на искусстве. Так, в обобщающей статье, посвященной структурализму, Г. Косиков заключает: «Общей чертой структурализма и постструктурализма является критика автора — субъекта, его сознания и литературного произведения в качестве продукта этого сознания, хотя критика ведется с разных позиций и преследует разные цели»⁵.

Раз в начале XX века вопрос о предмете науки о культуре еще не был поставлен, а наука о культуре еще даже не возникла (хотя

⁴ Фуко М.
Слова и вещи.
Археология
гуманитарных наук.
М.: Прогресс, 1977.
С. 487.

⁵ Косиков Г.
«Структура»
и/или «Текст»
(Стратегии современной
семиотики) // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму.
М.: Прогресс,
2000. С. 46.

много чего на эту тему уже было сказано), то, может быть, спустя столетие, все эти вопросы оказываются уже решенными. Да, наука уже успела возникнуть, дискуссии о ее предмете, кажется, уже позади. Однако до сих пор остается непроявленным вопрос, что искусствовед способен взять у культуролога, и вообще должен ли он это делать. Тут возникает трудность. Дело в том, что однозначного определения предмета в науке о культуре пока не существует. Есть разные точки зрения. В зависимости от этого оказывается и вопрос ассимиляции в искусствознании идей культурологии.

По крайней мере, многочисленные споры и дискуссии о предмете науки о культуре свидетельствуют о наличии, как минимум, двух исследовательских парадигм, о чем мы уже успели кратко сказать. К настоящему времени в науке о культуре существует позитивистская парадигма и существует другая и более проблемная парадигма, которую мы уже назвали гуманитарной парадигмой. Если первая парадигма получила развитие в англо-американской науке и была отточена в исследованиях, посвященных архаическим народам, то вторая вышла из филологии, и ее генезис, пожалуй, можно связывать еще с идеями гуманистов, то есть с Ренессансом, когда уже был поставлен вопрос, который позднее будет известен как выход из европоцентризма.

Если первая парадигма опирается на строгие методы естественных наук, то вторая исходит из гуманитарных наук и не всегда демонстрирует научную строгость, характерную для первой парадигмы. Существование этих двух парадигм в науке о культуре объясняет амбивалентное отношение искусствоведов к науке о культуре. Если первая парадигма их отталкивает, что, конечно, можно объяснить, то вторая является их родной стихией, поскольку и филология и искусствоведческая рефлексия — это те области, в которых эта парадигма и рождалась. Собственно, можно даже утверждать, что история становления науки о культуре имеет предысторию. Эта предыстория разворачивалась в исследованиях искусства. Очевидно, что вторая парадигма получила развитие в России во второй половине XX века.

Мы уже констатировали то обстоятельство, что каждая наука в момент своего появления встречается как с одушевлением, так и с отторжением. Этот процесс происходил и в России во второй половине XX века. Он захватил и сообщество искусствоведов, которые хотя и проявили интерес к проблематике культуры, но в то же время их в новой науке кое-что отталкивало. В этом отношении у сообщества искусствоведов к науке о культуре был свой резон. Объяснить его можно лишь уточнив предмет науки о культуре. Как притяжение, так и отторжение оказываются в

* Хейзинга Й.
В тени закатного дня. Человек и культура. Затемненный мир. СПб., 2010.
С. 177.

зависимости от того, как представители науки о культуре видят соотношение предмета этой науки и субъекта, а точнее, активности человека в мире. Иначе говоря, союзником культуролога искусствовед оказывается лишь в том случае, если в понимании своего предмета культуролог исходит из антропоцентрических представлений, если все в мире происходящее детерминировано волей человека. Не случайно Й. Хейзинга говорит: «Только личность может быть тем сосудом, где хранится культура»⁶.

В связи с этим вернемся к уже затронутой нами реакции В. Лазарева на вышедшую в России книгу О. Шпенглера и на предложенные автором методологические подходы по отношению к культуре. Собственно, уже в 1920-е годы им были высказаны в адрес новых идей те критические замечания, которые сегодня искусствоведы лишь повторяют. Несмотря на восторженный пафос в изложении идей О. Шпенглера, историка все же в шпенглеровском подходе кое-что настораживало, а именно то, что в методологии Шпенглера он улавливает естественно-научный принцип. Иначе говоря, историк не может принять позитивистской парадигмы, ведь у Шпенглера она тоже активна. Вот как В. Лазарев излагает суть неприятия. «Желая реализовать идею чистого историзма, Шпенглер незаметно для себя подставляет на ее место принципы естественно-научного метода, — пишет В. Лазарев. — Желая дать историю искусства, Шпенглер дает обобщенные биографии стилей, пренебрегающие индивидуальными эпохами, школами и мастерами. Шпенглеровские категории культуры, перво-символа, стиля представляют ничто иное, как чистые, отвлеченные понятия, в своей обобщенности утерьявшие всякое индивидуальное содержание. С риккертской точки зрения они явились бы характерными построениями естественно-научного типа, окончательно преодолевшими экстенсивное многообразие действительности. В самом деле, что имеет общего шпенглеровское понятие стиля с историей искусства как таковой, с историей единичного памятника, индивидуального мастера, отдельной эпохи? В какой связи находится фаустовский первосимвол глубины с плоскостной готической фреской или с сиенской иконой XV века? Ясно, что здесь даны синтетические понятия, бесконечно удаленные от живого и многообразного исторического опыта. Шпенглер не интересуется индивидуальным явлением во всей его специфической особенности, его привлекает лишь та действительность, которая сведена к двум-трем понятиям, растворившим в себе историю во всей ее беспредельной изменчивости и конкретной неповторимости»⁷.

Спустя много десятилетий, когда вновь стали обсуждать проблематику культуры, это уязвимое место культурологической

⁷ Лазарев В.
О методологии современного искусствознания // Советское искусствознание. Выпуск 2. М., 1978. С. 129.

интерпретации искусства вновь обращает на себя внимание. Но к этому времени методология теории и истории культуры все же сильно продвинулась. Но в этом своем продвижении она так и не ушла от позитивистской парадигмы. Наоборот, в еще большей степени в ней укрепилась. С другой стороны, разве становление собственно науки об искусстве всегда придерживалось той парадигмы, у истоков которой находился Д. Вазари, той парадигмы, которая во главу угла исторического исследования ставила художника, жизнеописание его деятельности, его биографию? Когда В. Прокофьев затрагивает этот вопрос, он констатирует: чем дальше методология искусствознания уходит от своей первоначальной парадигмы, то есть от подхода Д. Вазари, тем больше она деперсонализируется, представ в вельфлиновском принципе или в вельфлиновской парадигме, которая формулируется как «история искусства без имен. «На всех более ранних фазах исследования, — пишет В. Прокофьев, — задача историка искусства состояла по преимуществу в том, чтобы восстановить (мысленно реконструировать) ход художественного процесса во всей полноте его индивидуальных проявлений, главнейшим из которых признавалась личность художника, деятельно формирующая свое время. Теперь же она состоит преимущественно в том, чтобы на основании этой достигнутой полноты познавать художественный этап, век, эпоху в ее структурном единстве — то есть как некую “сверхличную индивидуальность”, отличную от “индивидуальности” любого другого этапа, века, эпохи и диктующую своим представителям (художникам, да и их современникам — критикам) определенные нормы и границы поведения — достаточно эластичные, но все же в конечном счете непререкаемые. Иначе говоря, задача состоит в своеобразном экстрагировании из множества изменчивых признаков, воплощенных в искусстве данного стиля, века, эпохи, признаков фундаментальных, достаточно общих и достаточно представительных уже не для отдельных личностей, а как раз для стиля, затем — века, затем — эпохи. Каждый раз существенными являются не все признаки, но достаточное их число. Понятно, что на этих системно-стилевых уровнях анализа история искусства чем дальше, тем все больше деперсонализуется»⁸.

Поскольку одной из наиболее ярких представителей позитивистского варианта культурологии на Западе является Лесли Уайт и поскольку в России он имеет своих последователей, например, в лице Э. Маркаряна, то следует понять, как он определяет предмет науки о культуре. Обсуждая этот вопрос, Л. Уайт дифференцирует науки, исходя из их отношения к человеку и человеческому поведению. Так, он убежден, например, что

⁸ Прокофьев В. Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствознания // Советское искусствознание 78/2. М., 1978. С. 257.

такие науки, как психология, социология или социальная психология смысла человеческого поведения не исчерпывают. По его мнению, существуют и другие детерминанты человеческого поведения. В частности, он говорит о науке о культуре и о той детерминанте человеческого поведения, что связана с культурой. Иначе говоря, Л. Уайт исходит не из человека, а из культуры. Это, правда, не означает, что он от человека абстрагируется. Человек не исчезает, но он включается у него в систему культуры и ею определяется. У него отношение «человек — культура» перевертывается, представая уже как «культура — человек».

Однако вот ведь что интересно. Американский вариант культурологии несколько отличается от того варианта, который существует в России. Во-первых, американский вариант является программно, осознанно позитивистским. Этот вариант оказал воздействие на науку о культуре в ее российском варианте, но этот последний вариант не исчерпывает всех вариантов и проектов исследования культуры. Но там, где имеет место позитивистский вариант науки о культуре, жертвуют антропоцентризмом. Возможно, это нормально, поскольку в эпоху глобализации индустриальные и постиндустриальные общества теряют субъекта, что ощущают, между прочим, структуралисты, постструктуралисты и постмодернисты. Позитивистский вариант науки о культуре является и следствием, и отражением нового состояния в истории человека. Во-вторых, наибольшие, во всяком случае, самые известные достижения американской науки связаны с так называемой культурной антропологией, а культурная антропология своим предметом сделала архаические общества, в которых личность из коллективных образований еще не успела выделиться. Характеризуя такие архаические общества, ставшие предметом внимания антропологов, В. Межуев пишет: «Но, пожалуй, главной особенностью этих культур является их групповой, коллективный характер, отсутствие в них развитого индивидуального начала. Все они в своих проявлениях лишены именного авторства, анонимны, безымянны. Никто не знает, кто автор дошедших до нас древних мифов и произведений народного творчества: они созданы как бы коллективным автором, чье личное имя не имеет существенного значения»⁹.

Создается ощущение, что предмет культурной антропологии — безличные общества определили установки исследователей и в том случае, когда своим предметом они делают современные общества, в которых личностное начало пронизывает все культурные и художественные образования. Определяя культурный детерминизм, Л. Уайт расходится с антропоцентризмом

⁹ Межуев В.
Идея культуры.
Очерки по философии культуры.
М.: Прогресс-Традиция. Университетская книга, 2012. С. 31.

гуманитарных наук. При этом он отдает отчет в том, что его формулировка может спровоцировать отторжение. «Антропоцентрическая точка зрения не может, конечно, мириться с тезисом, что культура, а не человек определяет форму и содержание человеческого поведения, — пишет Л. Уайт. — Философия свободной воли не может принять теории культурного детерминизма. Для социологов и культурантропологов утверждение, что культура образует особый порядок явлений, что она ведет себя в соответствии с ее собственными принципами и законами, и, следовательно, объяснима только в культурологических терминах, есть “мистическая метафизика”»¹⁰.

Для противников новой науки непонятно, почему культура детерминирует человеческое поведение. Они убеждены: человек и создает культуру, и ее организует. Все идет от человека. Конечно, культура не существует без человека. Но, тем не менее, культуры, как утверждает Л. Уайт, могут существовать без людей не в большей мере, чем механизмы — двигаться без трения. «Однако можно рассматривать культуру так, — говорит он, — как если бы она была независима от человека, подобно физику, который может рассматривать механизмы так, словно они независимы от трения, или обращается с телами так, как будто они и в самом деле твердые»¹¹. Л. Уайт убежден, что с появлением понятия культуры в науке открылась совершенно новая область. «Однако предназначение человека на этой планете не сводится только к изучению галактик, расщеплению атома или открытию нового чудодейственного препарата. Социо-политико-экономические системы, короче говоря, культуры, внутри которых живет, дышит и размножается род человеческий, во много раз важнее для будущего человека. Мы только начинаем понимать это. Но можно ожидать, что в будущем наступит время, когда научное осмысление таких культурных процессов, как полигамия и инфляция, будет считаться столь же значимым, как и определение размеров далеких звезд, расщепление атомов или синтез органических соединений. “Открытие” культуры когда-нибудь встанет в истории науки в один ряд с гелиоцентрической теорией Коперника или открытием клеточной основы всех форм жизни»¹².

Хорошо сказано. Лучше и точнее сказать невозможно. Но ведь очевидно, что в данном случае в видении человека Л. Уайт представляет естественные науки. Для него в первую очередь существуют безличные, надиндивидуальные процессы жизни, а не воля человека. Однако устранение человека в концепции Л. Уайта возможно потому, что культуру как предмет новой науки он определяет через контекст. Всего он насчитывает два контекста —

¹⁰ Уайт Л.
Наука о культуре // Антология исследований культуры. Т. 1. Интерпретации культуры. СПб.: Университетская книга, 1997. С. 149.

¹¹ Там же. С. 150.

¹² Там же. С. 147.

соматический и экстрасоматический. Соматический контекст — это когда предметы и явления рассматриваются и объясняются во взаимосвязи с организмом, то есть с человеком. Экстрасоматический контекст — когда они рассматриваются с другими подобными предметами и явлениями, а не с организмом человека. Взгляд на культуру в соматическом аспекте составляет проблематику психологии, а не культурологии. Взгляд на культуру в экстрасоматическом аспекте, то есть когда явления рассматриваются во взаимодействии друг с другом, а не с человеком, делает неизбежным возникновение культурологии. Но в этом случае исходной точкой является не человек, а культура. Так обосновывается позитивистская или естественно-научная парадигма в культурологии.

Таким образом, экстрасоматический аспект позволяет абстрагироваться от человека. В качестве иллюстрации своей концепции Л. Уайт рассматривает существующие в лингвистике взаимоотношения между языком и речью. Он утверждает, что слова интересуют лингвистов в двух различных контекстах: в соматическом и в экстрасоматическом. В первом случае слова — производное от поведения человека и его разновидности — речевого поведения¹³. Этим занимаются психология, физиология, анатомия. Во втором случае слова рассматриваются во взаимодействии друг с другом независимо от человека. Этим занимается лингвистика и ее субдисциплины. Вот мы и подошли к объяснению моды на лингвистику в науке об искусстве, которая уже подводит к постановке острого вопроса об утрате субъекта. Так, экстрасоматический подход Л. Уайта, да еще иллюстрируемый с помощью языка, является, по сути, продолжением лингвистического поворота в науке об искусстве. Это все та же линия. Только на этот раз ее интерпретация перешла от лингвистики к культурологии.

Касаясь статуса автора в структурализме, Г. Косиков не случайно отмечает, что понижение этого статуса началось в тех подходах, которые связаны с позитивизмом. Но лингвистический подход и является разновидностью позитивистского подхода. Реагируя на суждение К. Леви-Стросса, Г. Косиков пишет: «Парадокс сциентистского структурализма заключается в том, что его рационалистическая утопия, стремившаяся освободиться от любой философии, сама, причем едва ли не сразу же, превратилась в разновидность философского учения, состоящего в очевидном родстве с позитивизмом. В самом деле, утверждая, что философия нужна лишь до тех пор, пока «наука не обрела достаточной силы, чтобы ее заменить», что гуманитарные науки следует поставить в положение, «подобное физическим и естественным наукам, доказавшим, что только в такой форме

¹³ Косиков Г. «Структура и/или «Текст» (Стратегии современной семиотики) // Французская семиотика: от структурализма к пост-структурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 6.

¹¹ Косиков Г.
«Структура»
и/или «Текст»
(Стратегии современ-
ной семиотики) //
Французская семио-
тика: от структура-
лизма к пост-
структурализму.
М.: Прогресс,
2000. С. 6.

может осуществиться познание», структурализм, по сути, воспроизводит методологические тезисы, известные со времен О. Конта, Э. Ренана или И. Тена. Разница заключалась лишь в том, что «старые» позитивисты онтологизировали каузальный детерминизм, а структуралисты — детерминизм имманентный, но в обоих случаях дело шло о «смерти субъекта» и о «смерти автора»: вопрос заключался лишь в способах их «умерщвления»¹⁴.

Из этого суждения ясно, что позитивизм в гуманитарных науках начинался не с лингвистики и продолжился в культурологии. Он возник еще в период возникновения социологии. Подобное умерщвление субъекта в форме авторства в искусствознании началось еще с вельфлиновской формулы «история искусства без имен», и, как утверждает Ж. Базен, этой формулой знаменитый искусствовед обязан О. Конту, а тот, в свою очередь, Гегелю, у которого история, превращаясь в историю духа, оказывалась деперсонализированной. Если речь невозможно отделить от человека, поскольку она является языком, наделенным индивидуальным содержанием и субъективным значением, что собственно и составляет человеческое измерение, то язык имеет наиндивидуальные, константные структуры, свободные от их личностного наполнения. В данном случае культура уподобляется языку как безличному образованию, из которого в акте речи для передачи каких-то личностных смыслов извлекаются отдельные элементы. Следовательно, речь — это способ передачи с помощью языка какого-то личностного содержания. Того самого содержания, которое М. Бахтин, в отличие от формалистов, пытается сохранить в своей альтернативной формализму методологии. В данном случае можно признать, что уподобление языка культуре весьма удачно еще и потому, что ведь язык входит в культуру и является одним из ее слагаемых. Следовательно, закономерности языка — это закономерности и культуры как более общего образования.

В связи с этим невозможно не констатировать, что параллельно истории становления науки о культуре, а эта история разворачивается на протяжении всего XX века, в этом столетии разворачивается и распространение методологии лингвистики в других нелингвистических сферах и, частности, в сфере филологии, семиотики, философии, эстетики и искусствознания. Это началось еще в первых десятилетиях прошлого столетия. А ведь это именно позитивистская традиция, которая сначала приходит в искусствознание в облике лингвистики, а затем и культурологии. Принимая это обстоятельство во внимание, можно поставить вопрос так: как же можно продолжать сегодня ставить вопрос о пользе культурологии для искусствознания, если ассимиляция

лингвистических процедур, охватившая часть гуманитарных дисциплин, включая филологию, фольклористику, искусствоведение и т. д., эту пользу ощущают уже как минимум столетие? И, как минимум, столетие существует соблазн свести новую методологию изучения искусства к позитивистской парадигме.

Вот и ассимиляция лингвистических подходов тоже об этом свидетельствует. Ведь заимствование лингвистических подходов в остальных гуманитарных науках уже есть вторжение в науку об искусстве культурологических представлений. Правда, первоначально этот процесс развертывался в латентной или, лучше сказать, в имплицитной форме, то есть он не получал отражения в теории искусства. Под этим имеется в виду, что длительное время заимствование лингвистических приемов в теории не осознавалось именно с точки зрения культуры. Хотя при этом теорий-то было как раз предостаточно. Не было лишь той теории, которая была бы способной предложить культурологическую интерпретацию лингвистических процессов, которые уже охватывали и искусство. Но после возникновения науки о культуре этим займется такое новое направление как семиотика культуры. Ведь, как свидетельствует наследие Ф. де Соссюра, семиотика возникла в недрах лингвистики и именно с ее помощью предприняла расширение своего предмета. Так называемый русский футуризм первым начал переносить лингвистические подходы к анализу литературы, а также использовать эти подходы и применительно к другим видам искусства или, как выражаются семиотики, к другим знаковым системам. Так, в языке кино пытались разобраться Б. Эйхенбаум, В. Шкловский, Ю. Тынянов.

В структурализме такой подход получает завершенную форму. Предшественником структурализма явились не только русские формалисты, но и В. Пропп, который на примере структурного анализа волшебной сказки продемонстрировал возможности позитивистского подхода при анализе фольклора. Можно утверждать, что концепция В. Проппа — иллюстрация позитивистской парадигмы. В волшебной сказке он обнаружил и уровень языка, то есть конечный набор повторяющихся структурных элементов, и уровень речи, то есть наполнения повторяющихся безличных элементов индивидуальными смыслами. Правда, последний аспект его мало интересовал. Его внимание было сосредоточено вокруг языковых элементов. Концепция В. Проппа стала исключительно популярной, правда, не в момент появления, еще и потому, что она не только предвосхитила структурализм, мода на который началась в середине прошлого века, но уже весьма успешно иллюстрировала его суть. В глаза бросилась возможность достигать

структурности целого через конечный набор повторяющихся, безличных элементов языка. Не то, чтобы В. Пропп достиг большего, чем его современники-формалисты, но его книгу в центр методологических исканий выдвинула последующая ситуация.

Но если говорить о формалистах, то их-то как раз не в меньшей степени интересовал не столько языковой уровень структуры, сколько уровень речи. Ведь в центре их внимания оказывался психологический роман и литература XIX века, а, следовательно, не повторяющиеся блоки, как в волшебной сказке, а авторские дискурсы. Чтобы свести структуру психологического романа к блокам, нужно было бы «умертвить» автора, что и проделают теоретики уже не столько структурализма, сколько последующих «измов» — постструктурализма и постмодернизма. Тем не менее, несмотря на шокирующие тезисы, вроде бартовской «смерти автора» или даже вроде вельфлиновской формулы «история искусства без имен», с автором ничего не случается. Хотя постижение тех глубин произведения, которые предполагают не только автора, продолжается. В некоторых случаях даже успешно. Так выясняется, что даже в психологическом романе XIX века можно выявить уровни, на которых имеют место константные и повторяющиеся элементы, связанные и с индивидуальным, и с коллективным бессознательным. К этому вопросу мы вернемся, когда будем рассматривать второй аспект актуальной проблематики теории культуры, связанный с историческим временем.

Однако вот что интересно. Теоретикам второй половины XX века, пытающимся сбросить автора с высокого пьедестала и изгнать его из произведения, протягивал руку еще русский филолог, представитель века позитивизма — XIX века А. Веселовский, из которого, можно без преувеличения сказать, вышли формалисты. Не случайно сам В. Пропп, как известно, вместо заключения к своей известной книге цитировал именно А. Веселовского. «Дозволено ли и в этой области поставить вопрос о типических схемах...», — писал он, — схемах, передававшихся в ряду поколений как готовые формулы, способные оживиться новым настроением, вызвать новообразования... Современная повествовательная литература с ее сложной сюжетностью и фотографическим воспроизведением действительности, по-видимому, устраняет самую возможность подобного вопроса: но когда для будущих поколений она очутится в той же далекой перспективе, как для нас древность, от доисторической до средневековой, когда синтез времени, этого великого упрощателя, пройдя по сложности явлений, сократит их до величины точек, уходящих вглубь, их линии сольются с теми, которые открываются нам

¹⁵ Пропп В.
Морфология сказки.
М.: Наука, 1969.
С. 106.

¹⁶ Ханзен-Лёве О.
Русский формализм.
Методологическая
реконструкция раз-
вития на основе прин-
ципа острашения.
М., 2001. С. 41.

теперь, когда мы оглянемся на далекое поэтическое творчество, — и явления схематизма и повторяемости водворятся на всем протяжении»¹⁵.

Так, автор фундаментального исследования о формализме О. Ханзен-Лёве констатирует влияние А. Веселовского на русских формалистов. В частности, знакомая по теории формалистов оппозиция автоматизации и деавтоматизации приемов в литературном процессе, согласно его утверждению, принадлежит именно А. Веселовскому¹⁶.

По сути, А. Веселовский демонстрировал конфликт между повторяющимися элементами и их индивидуализацией. Повторение или окаменение слова он назвал автоматизацией, а постоянно в истории возникающее разрушение автоматизации, что является функцией поэзии, деавтоматизацией или острашением. Очевидно, что очередная мощная вспышка разрушения, то есть деавтоматизации охватила русское искусство рубежа XIX–XX веков. Концепция А. Веселовского давала возможность осмыслить этот процесс с этой точки зрения. Любопытно, что, обращаясь к концепции А. Веселовского, О. Ханзен-Лёве использует понятие «антропологического позитивизма», характеризующего его методологию. А вот более точное понимание О. Ханзен-Лёве характера тех методологических заимствований, которые можно фиксировать у формалистов. «Этот взгляд на историю или традицию как “запас парадигм” формалисты переняли у Веселовского, развив его в эволюционную модель, основанную на эстетике восприятия, модель, разбивающую развитие истории искусства на динамическую последовательность сменяющих друг друга и враждующих друг с другом систем, каждая из которых принадлежит определенной эпохе. Единственной константой этого процесса является структура деформирующего, демотивирующего принципа острашения, заменяющего привычные категории “премущественности” и последовательной tradition. Целью постоянного “обновления” и “оживления”, как и эволюционно-имманентным мотором изменения, является не подлежащая дальнейшему аналитическому прояснению потребность человека в изменении, сенсублизации и интенсификации чувства жизни»¹⁷. Вот ответ на вопросы, поставленные И. Грабарем при обсуждении методологии создания истории русского искусства. При этом нельзя не заметить, что проникновение позитивизма в гуманитарные сферы в отечественной науке началось уже в эпоху А. Веселовского. ■

¹⁷ Там же. С. 41.

Продолжение следует.

Пятая часть будет опубликована в № 1 (43), 2020

ЛИТЕРАТУРА

1. *Грaбаръ И.* Письма. 1891–1917. М.: Наука, 1974.
2. *Косиков Г.* «Структура» и/или «Текст» (Стратегия современной семиотики) // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000.
3. *Лазарев В.* О методологии современного искусствознания // Советское искусствознание. Выпуск 2. М., 1978.
4. *Межуев В.М.* Идея культуры. Очерки по философии культуры. М.: Прогресс-Традиция. Университетская книга, 2012.
5. *Прокофьев В.* Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствознания // Советское искусствознание 78/2. М., 1978.
6. *Пропп В.* Морфология сказки. М.: Наука, 1969.
7. *Уайт Л.* Наука о культуре // Антология исследований культуры. Т. 1. Интерпретации культуры. СПб.: Университетская книга, 1997.
8. *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М.: Прогресс, 1977.
9. *Ханзен-Лёве О.* Русский формализм: методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001.
10. *Хёйзинга Й.* В тени завтрашнего дня. Человек и культура. Затемненный мир. СПб., 2010.

REFERENCES

1. *Grabar I.* (1974) Pisma. 1891–1917 [Letters. 1891–1917]. Moscow: Nauka. 1974. (In Russ.).
2. *Kosikov G.* (2000) "Struktura" i/ili "Tekst" (Strategii sovremennoy semiotiki). Frantsuzskaya semiotika: ot strukturalizma k poststrukturalizmu ["Structure" and/or "Text" (Strategies of modern semiotics). French semiotics: from structuralism to poststructuralism]. Moscow: Progress, 2000. (In Russ.).
3. *Lazarev V.* (1978) O metodologii sovremennogo iskusstvoznaniya [About the methodology of modern art history]. Sovetskoye iskusstvoznaniye. Vypusk 2. Moscow, 1978. (In Russ.).
4. *Mezhujev V.M.* (2012) Ideya kulturey. Ocherki po filosofii kulturey [The idea of culture. Essays on the philosophy of culture]. Moscow: Progress-Traditsiya. Universitetskaya kniga, 2012. (In Russ.).
5. *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. (In Russ.).
6. *Propp V.* (1969) Morfologiya skazki [Morphology of a fairy tale]. Moscow: Nauka, 1969. (In Russ.).
7. *White L.* (1997) The Science of Culture. Anthology of Cultural Studies. Vol. 1 [The science of culture. Anthology of cultural studies. Vol. 1]. Interpretations of culture. St. Petersburg: University book, 1997. (In Russ.).
8. *Fuko M.* (1977) Slova i veshchi. Arkheologiya gumanitarnykh nauk [Words and things. Archeology of the Humanities]. Moscow: Progress, 1977. (In Russ.).
9. *Khanzen-Lyove O.* (2001) Russky formalizm: metodologicheskaya rekonstruktsiya razvitiya na osnove printsipa ostraneniya [Russian formalism: methodological reconstruction of development based on the principle of elimination]. Moscow, 2001. (In Russ.).
10. *Khyoyzinga Y.* (2010) V teni zavtrashnego dnya. Chelovek i kultura. Zatemnenny mir [In the shadow of tomorrow. Man and culture. The darkened world]. St. Petersburg, 2010. (In Russ.).

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 history, subject of the theory of culture, humanitarian paradigm, depersonalization of the subject of art history, cultural anthropology, cultural determinism, popular culture, civilization, myth, folklore, language