



Современное искусствознание как гуманитарная наука в ситуации культурологического поворота

Н.А. Хренов

доктор философских наук, профессор

УДК 7.01

АННОТАЦИЯ

В статье (часть пятая; предыдущие части в № 1 (39), 2019; № 2 (40), 2019; № 3 (41), 2019; № 4 (42), 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

гуманитарные науки, искусствознание, культурология, концепция Кребера, методология исторического исследования, история искусства без имен, культурная модель, время для истории искусства, время культуры

Цивилизационная парадигма в науке и ее значимость в объяснении нового статуса автора в XX веке

Как известно, формалисты ставили своей целью возвращение к проекту поэтики Аристотеля и создание нового варианта этого проекта, ставшего возможным на основе лингвистики. Позднее аналогичную методологию продемонстрирует К. Леви-Стросс при анализе мифологии, что получило резонанс в науке и выдвинуло этнологию в первые ряды в системе наук. И анализ фольклора, то есть жанра волшебной сказки, и анализ мифа стали идеальным предметом исследования языковых структур художественных явлений. Идеальным потому, что в этих структурах преобладает безличное начало. Ведь и фольклор, и миф — порождения ранних исторических эпох, архаических и традиционных обществ, то есть обществ, в которых личное начало существовало в неразвитом состоянии.

Но как же быть, когда мы рассматриваем произведения искусства, что создавались в поздних индивидуалистических обществах? Те произведения, которые и становятся предметом внимания историков искусства, по крайней мере, с тех пор как

история образов, по выражению Х. Бельтинга, оказалась введенной в историю искусства. И чтобы это произошло, необходимо было взглянуть на произведение с эстетической точки зрения, необходим также и высокий статус автора, который возникает на поздних этапах истории искусства. Ведь в произведениях, созданных на поздних этапах истории искусства, преобладает не уровень языка, а *уровень речи*. Конечно, казалось бы, странно ставить вопрос именно так. Ведь какое бы первостепенное значение речи мы ни придавали, без языка она существовать не может. Язык — это условие коммуникации, а без коммуникации искусство не существует. Какой бы значительной речь ни была, она функционирует в формах языка. Лишь при этом условии она может быть достоянием других, то есть общества.

Следовательно, сколь бы субъективным произведение искусства не было, оно все же содержит в себе надындивидуальные элементы. В этом смысле весьма значимы открытия, совершенные представителями структурализма и постструктурализма, утверждающими, что авторское начало содержания произведения никогда не исчерпывает. Прийти к этому заключению им помогло то, что структурализм исходит из лингвистической терминологии. Ориентированный на выявление в произведении элементов как речи, так и языка, структуралистский подход позволил Ю. Лотману выявить уровень безличного даже в психологическом романе XIX века. Столь убедительно выявленное Ю. Лотманом авторское начало, не помешало ему уловить, что в каждом сюжете русского романа угадывается миф, то есть безличное, повторяющееся начало. Но если выявление этого безличного начала удастся в произведениях, которые были созданы в эпоху высокого статуса автора, то что уж говорить о тех явлениях, которые составляют смысл так называемой массовой культуры. Ведь вся эта культура оказывается возможной потому, что коммуникация в ней происходит на основе преимущественно повторяющихся языковых блоков¹. Собственно, во многих из такого рода произведений используются те повторяющиеся блоки, которые существуют в фольклоре, в той же самой волшебной сказке. И хотя произведения массовой культуры создаются авторами-профессионалами, серьезно говорить о присутствии в них личного начала, какое существует в психологическом романе, не приходится.

Постструктуралисты и постмодернисты, провозгласившие «смерть автора» вообще, как, впрочем, и субъекта, если иметь в виду идею М. Фуко, тем более в своих произведениях не могут обойтись без того уровня, который в массовой культуре

¹ Кавелли Д.
Изучение литературных форм // Новое литературное обозрение, 1996. № 22. С. 33.

преобладает. И поскольку массовая культура сегодня в коммуникативных процессах преобладает, то для позитивистской парадигмы в науке о культуре возникает оправдание. Именно эта парадигма кажется исчерпывающей парадигмой в культурологии. Только вот о культуре ли в данном случае может идти речь? Не есть ли массовая культура — порождение не собственно культуры, а цивилизации? Ведь это цивилизация как предмет изучения ориентирована на организацию жизни массовых человеческих организмов. Что же касается культуры, то она ориентирована на личность. Не случайно Й. Хейзинга сформулировал тезис о том, что только личность может быть тем сосудом, в котором хранится культура. Цивилизация ставит акцент преимущественно на безличных процессах и образованиях. Такова логика массовых обществ.

В этих обществах, однако, возникает весьма значимое в истории явление — разрыв между культурой и цивилизацией. Когда-то культура и цивилизация были синонимами. Но, начиная с Ж-Ж. Руссо, происходит осознание того, что между ними разворачивается разрыв. Последующая история свидетельствует, что опираясь на технологии, цивилизация все больше набирает силу. Но в этой истории взаимоотношений между культурой и цивилизацией главное даже не это. Главное то, что культура как универсальный способ регуляции человеческого поведения начинает сдавать свои позиции, оказывается бессильной внедрять в это поведение и поддерживать в нем нормы. Традиции культуры как регулятивного механизма ослабевают. Технологии помогают выйти за пределы культуры. Ритмы и скорости жизни радикально изменяются. Техника, обеспечивающая новые ритмы и скорости, начинает задавать логику и человеческому поведению, и социальным процессам. Они тоже начинают разворачиваться в новых ритмах. Так начинается эпоха революций, которая жертвует культурными традициями.

Так человек в индустриальном обществе оказывается в ситуации неопределенности и хаоса. Теряя свое личностное содержание, он в XX веке предстает человеком массы, что точно диагностировал Х. Ортега-и-Гассет. Конечно, в этой ситуации дегуманизации и стандартизации массовая культура оказывается незаменимой, ведь она осуществляет компенсаторную роль. Личностное начало человек массы, утративший способность проживать его в жизни, проживает в иллюзии с помощью идентификации с героем. По сути, вместе с вторжением в сферу искусства технологий (начиная с фотографии и заканчивая интернетом) начинается новая история образов². Можно даже утверждать,

² Хренов Н. История образов после истории искусства: культурологический аспект. Статья первая и вторая // *Культура культуры*. 2017. № 3, 4. URL: <http://cult-cult.ru/archiv-2014-31/>; <http://cult-cult.ru/archive-2017-4/> (дата обращения: 23.02.2020).

³ Хренов Н.
Средства массовой
коммуникации
в ракурсе виртуальной
реальности // Международный
журнал исследований
культуры, 2017, № 2.

что эта история образов начинается после истории искусства. История искусства возникла как история видов изобразительного искусства, то есть рукотворных образов. Вторжение технологий в искусство приводит к новому качеству образов. Это и в самом деле новая история. Это история и предыстория виртуальной реальности³. Это новая ситуация в выходе человечества с помощью технологий за пределы культуры. Этот новый выход демонстрирует, что человечество покидает культуру, оказываясь, как выражается В. Бычков, в ситуации посткультуры. Однако что такое посткультура, как не цивилизация?

Этот новый выход свидетельствует о том, что культура как регулятивная стихия, обеспечивавшая в *осевое время* логику человеческого поведения, вытесняется. Ее место занимает цивилизация. И доминирующим началом в социуме становится цивилизация, а не культура. В наше время культуру начинают заменять уже не идеология, как это было в XX веке, а распространяющийся виртуализированный мир. Что же касается культуры, то она в этой ситуации вынуждена осуществлять подчиненную по отношению к цивилизации роль. Конечно, прогресс цивилизации провоцирует негативные оценки. Понятно, что позитивные последствия этого прогресса являются оборотной стороной его негативного эффекта. Критика цивилизации имеет место на протяжении всего XX века. Пожалуй, первым этот переход от культуры к цивилизации сформулировал О. Шпенглер. Но с некоторых пор (наверное, с Ницше) критике подвергается и культура, что логически оправдано. Ибо, если культура оказывается служанкой цивилизации, то ответственность за негативные последствия цивилизации несет на себе и культура.

В связи с этим вернемся снова к Л. Уайту как одному из наиболее авторитетных представителей позитивистской парадигмы в изучении культуры. Можно утверждать, что идея «смерти человека» в сознание приходит именно в формулировке М. Фуко. Но в истории возможны идеи и даже целые науки, которые, казалось бы, далеки от формулировок М. Фуко и вовсе не имеют своей целью подвести к такому заключению. Между тем, они-то и дают самые веские аргументы в пользу выводов М. Фуко. Именно так можно рассматривать и концепцию Л. Уайта. Ведь что, собственно, получается по Л. Уайту? Получается, что наука о культуре предстает аналогом науки о природе, а в этой науке о природе человек выносятся за скобки. Определяющим моментом является безличное, существующее помимо воли субъекта, начало. В этом случае понятно возмущение

противников концепции Л. Уайта, да и вообще культурологии. Констатируя такую ситуацию, Л. Уайт пишет: «Открытие и исследование психоаналитиками бессознательного встретило враждебность и сопротивление»⁴. По его мнению, нечто подобное происходит и с открытием культуры. Отвечая критикам, Л. Уайт пишет, конечно, культуры без людей не существует. Но культурологу важно продемонстрировать культурологический детерминизм, независимость его от существования человека. «Культуролог, — пишет он, — движется в том же направлении и исходит из того же взгляда и той же техники истолкования, что и физик. Культуры могут существовать без людей не в большей мере, чем механизмы — двигаться без трения. Однако можно рассматривать культуру так, как если бы она была независима от человека, подобно физическому, который может рассматривать механизмы так, словно они независимы от трения, или обращаются с телами так, как будто они и в самом деле твердые. Это — эффективные техники истолкования»⁵.

⁴ Уайт Л.
Указ. соч. С. 148.

⁵ Там же. С. 150.

Л. Уайт всячески доказывает, что наука о культуре подобна физике, как и другим наукам о природе. Применяемая им техника истолкования, если и учитывает человека, то только как биологический организм. Но зачем в таком случае оперировать понятием «культура», ведь культура — это то, что человек не получил от природы, а создал сам, надстроил это им созданное над природой? Такое понимание предмета культурологии и в самом деле под человеком подразумевает ту особь, которая существовала в архаических обществах. Но из истолкования предмета культуры Л. Уайтом получается, что пытаюсь определить этот предмет, он с этим не справился, точнее, промахнулся, приняв за культуру цивилизацию. Такой вывод нельзя, однако, считать заблуждением. В его концепции истина предстала помимо его воли, его намерения. Ведь культура уже давно не существует в своей самостоятельности и самоценности. Она, как отмечалось, растворилась в цивилизации, трансформировалась в цивилизацию, а для цивилизации субъект не самоценен, представляя продуктом клонирования, о чем пишет О. Хаксли⁶.

⁶ Хаксли О.
Контрапункт. О дивный новый мир.
Обезьяна и сущность.
Рассказы. М.: ИФ
«Пушкинская библиотека».
Издательство АСТ. 2002. С. 54.

Идея М. Фуко о «смерти человека» недавно получила новые аргументы. Имеется в виду монография В. Кутырева «Унесенные прогрессом. Эсхатология жизни в техногенном мире», в которой человека заменяет так называемый «постчеловек», формируемый по принципу робота («Роботы вырастают внутри нас»⁷). Разве это не иллюстрация той трансформации культуры в цивилизацию, которая в настоящее время разворачивается? В силу тенденции роботизации возникает беспрецедентная ситуация. Переходная

⁷ Кутырев В.
Унесенные прогрессом. Эсхатология жизни в техногенном мире. СПб.: Алетейя, 2016. С. 107.

ситуация, имевшая место в XX веке, и, в частности, в переориентации коллективной идентичности с идеологии на культуру, способна продемонстрировать, что никакого перехода к культуре, когда она в отсутствие идеологии станет единственной основой коллективной идентичности, не произойдет. Человечество уже сегодня в ситуации глобализации способно утверждать коллективную идентичность не на уровне культуры поверх этнических, национальных и конфессиональных особенностей, а на уровне виртуальной коммуникации.

При этом нельзя не отметить, что единства между культурой и виртуализацией ждать не приходится. Виртуализация означает радикальный выход из культуры, несовпадение с культурой. Такой выход стал возможен с помощью технологии. Следовательно, человечество, опираясь на виртуализацию, вступает в непредсказуемую эпоху. Из сказанного следует, что для того, чтобы выявить подлинную сущность предмета культурологии, следует не отказываться от гуманистической традиции, а к ней вернуться, о чем заявляли некоторые мыслители. Многие писали о необходимости возвращения к утраченным институтам, например, институтам Средневековья. Иначе говоря, необходимо развивать гуманистическую парадигму в культурологии, в которой акцент ставится на человеческое, личностное начало, на субъекта. Конечно, этот процесс разворачивается, и цивилизационный прогресс даже его подгоняет. Чем сильнее будет разворачиваться в связи с цивилизационным прогрессом кризис культуры, тем очевидней будет интерес к культуре и потребность в совершенствовании культурологического знания. Возможно, именно этим объясняется повышенный интерес к проблематике культуры, проявившийся, в том числе, и в возникновении специальной науки.

Й. Хёйзинга поставил наиболее глубокий анализ этого кризиса. Однако на многих явлениях, которые, казалось бы, свидетельствуют об усилении роли культуры и ее возрождении, лежит все та же печать цивилизационного прогресса. Вот, например, такой феномен, как телесность, который в последние годы активно обсуждается. Недавно в России была издана книга Э. Фишер-Лихте по теории театра, в которой интересна попытка посмотреть на историю театра XX века с точки зрения не литературности, а перформативности, точнее, не в соответствии с гегелевской перспективой, для которой история есть история духа, а в соответствии с альтернативной традицией. Значительное внимание автор книги уделяет телесности в театре как одному из значимых признаков перформативности⁸.

⁸ Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Канон Плюс, 2015. 375 с.

Возрождение телесного начала было остро поставлено еще деятелями русского культурного ренессанса в начале XX века, в так называемый Серебряный век. Тогда Д. Мережковский писал о том, что возрождение телесного начала возникло еще в западном Ренессансе, но оно было свернуто Контрреформацией. На рубеже XIX–XX веков появилась надежда подхватить эту традицию в русском Ренессансе. Но последующая история свидетельствовала, что эта вспышка телесности тоже оказалась свернутой. Как это понимать и оценивать? Почему возникла такая потребность ставить акцент на теле и так его высоко оценивать, отрывая от духовного начала? Не есть ли такое отношение к телу социальный заказ, идущий от цивилизации? Ведь цивилизации удобно регулировать тело и только тело, отрывая его от духа. В этом-то и может проявиться острота отрыва цивилизации от культуры. Ведь культура противостоит разрыву тела с духом, доминированию тела, обособлению его от духа. Отрыв тела от духа как раз и означает рождение киборга внутри человека, означает выход за пределы культуры в пространство цивилизации, в которой действуют уже свои законы.

Реальные процессы жизни, которые регулируются логикой цивилизационного прогресса, препятствуют гуманистической парадигме. Но ведь речь идет о спасении человеческого, личного начала, все более под воздействием цивилизационного прогресса утрачиваемого. В соответствии с этими процессами необходимо осмыслить и проанализировать тот опыт становления науки о культуре, что имеет место в России. Ведь именно отечественная культурологическая мысль ближе не к позитивистской, а к гуманитарной парадигме. В этом контексте понятна наша постановка вопроса о взаимоотношениях между искусствознанием и культурологией. Искусствознание способно воздействовать на культурологию как, впрочем, может иметь место и обратное воздействие, когда речь идет о гуманитарной парадигме в науке о культуре.

Осмыслив и оценив возможности позитивистской парадигмы в науке о культуре, как она предстает в концепции Л. Уайта, мы все-таки сказали не всё. В свое время, когда бурно развивалась социология и, в частности, функционализм как одно из направлений в этой науке, он подвергался критике. Критика позволила смягчить жесткость формулировок этой парадигмы в ее первоначальном виде. То же произошло и с позитивистской парадигмой в науке о культуре. Если для совершенствования функционализма в социологии позитивными оказались работы Р. Мертона, то для уточнения позитивистской парадигмы в

культурологии тоже находятся авторы. Для смягченного варианта позитивистской парадигмы весьма показательна концепция американского культуролога А. Кребера.

Так, вопрос о соотношении культуры и человека А. Кребер рассматривает более глубоко. Он подхватывает идею Л. Уайта, в концепции которого был упразднен антропоцентризм и приходит к мнению, что в отношениях культуры и личности первостепенной является все-таки культурная модель. От нее, а не от человека и исходит культурный детерминизм. В данном случае как не вспомнить формулировку Г. Вельфлина «история искусства без имен». Кажется, что сегодня наука о культуре дает этой формуле новую жизнь. Соотнося историю и культурологию, А. Кребер пишет: «Надо сказать, что в том, что обычно называют историей, прежде всего и главным образом рассматриваются личности, хотя их жизнь при этом и получает более широкое общественное и социальное освещение на культурном фоне, история же культуры сознательно нацелена на то, чтобы анализ и описание культурных течений были бы как можно меньше связаны с индивидуальностями»⁹.

Так значит, без имен. Как вытекает из этого суждения А. Кребера, одну науку он соотносит с индивидуальным началом, другую, то есть науку о культуре, видит без этого начала. Однако А. Кребер явно не собирается аргументировать это жесткое проведение границы между личностными и безличными дисциплинами и повторять сказанное Л. Уайтом. Наоборот, он пытается отыскать и аргументировать проявление индивидуальности в безличных процессах. В конце концов, он приходит к выводу, что детерминантой индивидуального поведения в теории культуры является культурная модель, которая в истории постоянно видоизменяется. Она определяет многие процессы и в искусстве, и в культуре. Однако проблема заключается в том, что характерные для этой культурной модели тенденции способны выразить лишь индивидуальности, то есть гении. Проблема заключается лишь в том, что гениальных людей, если иметь в виду биологический аспект, появляется больше, чем они могут себя реализовать и самоактуализироваться.

Культурная модель, проявляющаяся в отборе талантов, или способствует раскрытию творческих возможностей или, наоборот, этому раскрытию противоречит. В этом и проявляется культурный детерминизм в сфере искусства. «Любой подход, при котором в первую очередь рассматриваются культурные модели как таковые, — пишет А. Кребер, — в максимальном отвлечении от ассоциирующихся с ними конкретных лиц,

⁹ Кребер А. Избранное: природа культуры. М.: Российская политическая энциклопедия (Росспэн). Серия «Культурология. XX век», 2004. С. 13.

¹⁰ Кребер А. Избранное: природа культуры. М.: Российская политическая энциклопедия (Росспэн). Серия «Культурология. XX век», 2004. С. 19.

подразумевает признание культурных явлений или факторов как именно культурных. И эти факторы, каков бы ни был их специфический облик, должны прежде всего привлекать наше внимание, ибо главным образом они определяют если не рождение и существование гения, то его историческое проявление, его деятельность и продуктивность»¹⁰.

Любопытно, что пытаясь осознать и представить свой метод, А. Кребер признает сходство этого метода с методологией первого мыслителя, который вызвал к жизни науку о культуре, а именно, О. Шпенглера. Связанная с констатацией значимости фундаментальных культурных моделей, идея О. Шпенглера оказывается в основе метода и самого А. Кребера. Характеризуя подход О. Шпенглера, А. Кребер пишет: «Такая установка предполагает, что искомым является понимание истории, в котором акцент делается на культуре как таковой, абстрагированной от того переплетения биографий и индивидуальных поступков, в котором нам даны эмпирические явления культуры. Такой подход не расходится с моим: он не только законен, но оправдан и плодотворен. Различие между Шпенглером и мной заключается в том, что Шпенглер попытался представить фундаментальные культурные модели как таковые, что требует индуктивного и субъективного подхода; я же поставил перед собой более специфическую задачу: определить пространственно-временные конфигурации некоторой части моделей, как они выразились в периодах их расцвета. В качестве квазиобъективного механизма такого определения я использовал списки гениальных людей, которые единодушно считаются таковыми в датированной истории. Индивиды не были для меня самоцелью: они рассматривались не как личности, а как мерило развития культуры. Шпенглер же обращается к индивидам лишь спорадически, используя их главным образом в качестве примера или иллюстрации. Но в подходе к индивидам как к историческому материалу наши взгляды совпадают: по существу, личности предстают в наших исследованиях как индикаторы явлений культуры»¹¹. Так, выясняется, что позитивистская парадигма в культурологии способна принимать во внимание те установки, которые для альтернативной парадигмы являются определяющими.

¹¹ Кребер А. Указ. соч. С. 763.

Проблема времени как философская проблема и как проблема теории искусства. Ее значимость для историка искусства

Стараясь обосновать территорию теории искусства, мы до сих пор пытались проиллюстрировать одну из острых современных тем этой субдисциплины, связанной со взаимодей-

ствием науки об искусстве и науки о культуре. Однако не менее острой в наше время продолжает оставаться проблематика времени. Ведь чем, собственно, занимается историк искусства как не тем, что он рассматривает образы во времени и время в образах. Очевидно, что оставаясь первостепенной проблемой для историка, именно время предстает таковым и для теоретика, и прежде всего для теоретика. Эту проблематику мы будем рассматривать не только с искусствоведческой, но культурологической и философской точек зрения.

Становление культурологии связано с определением не только предмета науки, но и со спецификой типа времени, в котором этот предмет развивается и функционирует. Как показал П. Сорокин, время культуры имеет не столько утвержденную философами модерна линейную, сколько циклическую логику. Сам П. Сорокин это продемонстрировал в своей фундаментальной монографии «Социальная и культурная динамика». Идеи П. Сорокина, высказанные в середине XX века, позволяют по-новому взглянуть и на идеи одного из мыслителей XVIII века Дж. Вико, продемонстрировавшего циклизм исторического времени. Упомянуть имя Дж. Вико в данном случае не будет лишним, ведь его изучал один из патриархов истории искусства как науки И. Винкельман. Сегодня в связи с критикой модерна пересматриваются и идеи модерна о времени.

Расширение обсуждаемой в теории искусства проблематики не должно отвлекать теоретиков от главного — совершенствования методологии исторического исследования искусства. Какими бы вопросами теоретик искусства ни занимался, в поле его внимания должна быть методология истории искусства как центральная субдисциплина искусствознания. Поэтому его основное внимание должно быть сосредоточено на специфике исторического времени. Но проблема времени не является независимой по отношению к культуре. При попытке понять историю предмета изучения, то есть культуры, необходимо понять и специфику времени, в котором культура существует. Иначе говоря, если существует культура, то существует и время, в котором она эволюционирует. Культура существует в собственном времени. Но как соотносится время истории искусства со специфическим временем культуры? В данном случае вопрос, поставленный И. Грабарем, необходимо рассмотреть в аспекте времени.

Происходит ли развитие искусства и культуры в одних и тех же длительностях? История искусства от общей истории не изолирована. Эта зависимость улавливается в самые разные

исторические эпохи. Подъемы и кризисы в историографии отражаются и на трудах по истории искусства. Так, интерес после Второй мировой войны к истории в России сказался и на подъеме искусствознания. Это закрепилось не только в открытии Института истории искусств, но и в создании в стенах этого института второго варианта истории русского искусства. Однако кризис исторической науки, о котором писали во второй половине XX века, сказался и на искусствознании. Ведь история искусства как в предшествующие столетия, так и в XX веке, развертывалась в соответствии с общей историей, а эта общая история была историей империи.

Однако развертывающиеся в науках процессы (и в исторической науке, и в истории искусства) оказываются в зависимости от степени и объема исторического сознания и исторической памяти общества, а они постоянно колеблются. Это проявляется в отношениях между культурами, например, между Россией и Западом. Особенно активными отношения между Россией и Западом были с XVIII века. На рубеже XIX–XX веков возникает острый интерес к Востоку, изменяющий отношения России к Западу¹². Спустя столетие, уже на рубеже XX–XXI веков он получает продолжение, о чем свидетельствует интерес к теории евразийцев и, в частности, «последнего евразийца» Л. Гумилева.

Основная функция теории искусства заключается, пожалуй, в том, чтобы опираясь на разные науки, совершенствовать методологию исторического исследования. Теоретик существует ради историка, в помощь ему. Попробуем это показать, углубляясь в проблематику исторического времени и опираясь на понимание времени в других науках, а также в философии. Следует отметить, что во второй половине XX века интерес к этой проблематике заметно возрос, в том числе, в отечественной гуманитарной науке¹³. Так, времени посвятил свое фундаментальное исследование М. Бахтин¹⁴. К времени проявил интерес Д. Лихачев¹⁵. Возможно, нарастанию внимания к этой проблематике способствовали новые идеи в естественных науках, в частности, в физике, которые, несомненно, оказывают влияние на искусствоведческую мысль. Так, под воздействием идей И. Пригожина и И. Стенгерс, Ю. Лотман напишет книгу «Культура и взрыв», в которой много внимания уделяется времени¹⁶.

Невозможно не отметить, что рассмотрение становления времени в литературе и искусстве было бы невозможным без идей, которые возникли еще в философии, а точнее, в «философии жизни», и именно в философии А. Бергсона. Под воздей-

¹² Хренов Н. Русская культура на перекрестке Запада и Востока. Россия как подсознание Запада. Восток как подсознание России. Искусствознание, 2013. № 3–4. С. 110–148.

¹³ Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974.

¹⁴ Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

¹⁵ Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. Л.: Художественная литература, 1971. С. 347.

¹⁶ Лотман Ю. Культура и взрыв. М., 1992.

ствием его философии и, в частности, его понимания времени оказались не только искусствоведы, но и сами художники, например, М. Пруст. Этот философ впервые сформулировал, что современная наука лишь тогда является адекватной интерпретацией реальности, когда она перестает мыслить исключительно пространственно и начинает учитывать время. Конечно, время учитывалось и в античной философии, и в античной науке. Но оно оказывалось подчиненным пространству, точнее, оно получало выражение в пространственных формах. Это означало, что движение получило выражение с помощью отдельных остановленных во времени состояний. Так произошло с Платоном, называвшим такие остановленные мгновения эйдосами.

Такие мгновения А. Бергсон называл «привилегированными мгновениями». А. Бергсон упрекает античную науку в том, что она не принимает во внимание время. Но, собственно, такое выделение «привилегированных мгновений» определило всю историю изобразительных искусств. Что касается современной науки, то «в отличие от античной науки, которая останавливалась на известных, так называемых существенных моментах, современная наука занимается безразлично каким угодно моментом»¹⁷. Это обстоятельство получило выражение одновременно в импрессионизме, если иметь в виду историю образов в контексте истории искусства, и в фотографии, если иметь в виду историю образов после истории искусства. Поэтому реальное время, рассматриваемое как поток или, другими словами, как сама подвижность бытия, от научного познания не ускользает. Наиболее четкое отделение современной науки от науки прошлого позволил себе М. Хайдеггер, отождествивший время с бытием.

В современной науке, которая, подражая физике, упраздняет выделение «привилегированных мгновений», утверждается та точка зрения, что в развертывающемся в природе творческом процессе невозможно остановить мгновение, но даже если бы это удалось сделать, то оно не было бы репрезентативным для других мгновений, поскольку следующее мгновение будет иметь уже другую форму. Кстати, эта мысль передает суть «философии жизни». Конечно, можно представить, что М. Бахтин знал идеи А. Бергсона, и мысль философа о том, что современная наука утрачивает кинематографический принцип познания, то есть способ, когда движение какого-либо объекта передается с помощью одного «привилегированного мгновения», судя по всему, повлияла на его концепцию времени в литературе. Во всяком случае, то обстоятельство, что наука перестает мыслить

¹⁷ Бергсон А.
Творческая эволюция.
М.: СПб., 1914. С. 300.

исключительно пространственно, стало точкой отправления для его собственной концепции.

В концепции М. Бахтина не рассматривается отдельно пространство и не только в том его понимании, когда оно берется выразить время. В то же время у него не рассматривается отдельно и время. Его идея заключается в том, что в реальности каждая из этих категорий отдельно не существует. А существует совершенно новый концепт, означающий единство и неразрывную связь того и другого. Как известно, этот концепт назван им «хронотопом». Собственно, эта мысль существовала и у А. Бергсона. Но для ее выражения французский философ не нашел нужного удачного слова, ставшего у М. Бахтина концептом. Этот концепт М. Бахтин попытался применить при исследовании процессов становления литературы в античности и, в частности, романа. Его исследование, посвященное хронотопу в античной литературе, дает возможность представить как искусство медленно постигало историческое время, пытаюсь отыскать в литературе способы его передачи. При этом — и в данном случае М. Бахтин не разделяет мысль А. Бергсона об античной науке, недооценивающей время, — уже в тех литературных текстах, которые еще не приобрели завершенных форм, время все же уже существовало, но оно пребывало в пассивном состоянии. Оно не было в таком состоянии даже в долитературную эпоху, то есть в эпоху мифологии и фольклора.

В эту эпоху можно фиксировать существование мифологического или вечного времени, которое в литературную эпоху (в эпоху становления романа) не исчезает, а перетекает в ранние формы романа, да, собственно, так и остается на поздних этапах европейского литературного развития. Так, например, посвятивший много внимания художественному времени в древнерусской словесности Д. Лихачев, касаясь романов Ф. Достоевского, отмечал, что несмотря на новые формы романа, Ф. Достоевский не порывал с теми формами времени, которые, как может показаться, уходят в небытие. Речь идет о передаче вневременного или вечного начала, значимости которого Х. Зедльмайр касается в своей книге. «Он (Достоевский — Н. Х.), — пишет Д. Лихачев, — постоянно искал новых форм изображения процессов, действия, длительности, перехода от одной точки зрения во времени к другой. С проблемой времени для него была связана проблема вечности, вневременного. Эта проблема входила в самое существо его мировоззрения. Временное было для него формой осуществления вечного через время. Он догадывался о вечном, раскрывал это вечное и

¹⁸ Лихачев Д.
Указ. соч. С. 347.

вневременное»¹⁸. Мы вернемся к этой мысли Д. Лихачева чуть позже в связи с выявлением Ю. Лотманом мифа в русском романе XIX века.

В античной литературе М. Бахтин обнаруживает три типа романа (роман — испытание, авантюрно-бытовой роман, биографический роман). В каждом из них присутствует особый тип организации времени. Так, *первый тип* романа демонстрирует открытие в литературе так называемого авантюрного времени, схемы которого, как он утверждает, сохраняются до XVIII века. Этот тип времени по отношению к историческому времени совершенно нейтрален. Тем не менее это уже открытие и использование его в функции организации структуры произведения, в которой время не отделяется от пространства. В этом типе романа следы эпохи не существенны, а приметы исторического времени отсутствуют. Значительное число авантур образует вневременной ряд, который может продолжаться до бесконечности.

Второй тип античного романа — авантюрно-бытовой, что иллюстрируется «Сатириконом» Петрония и «Золотым ослом» Апулея. Явление нового хронотопа здесь связано с вторжением в повествование быта. Особенность хронотопа здесь — это слияние жизненного пути с реальным путем странствования и скитания героя. По сравнению с первым типом романа здесь преодолевается статичность характера героя, и появляются признаки его развития, что получает выражение в метаморфозе. В переломных, кризисных моментах герой изменяется, становится другим, перерождается. Но если историческое время здесь существует в зародыше, то имеет место бытовое время, сочетающееся с авантурным. Бытовое время позволит открыть и освоить частную, приватную жизнь, что для античности, в которой доминировала публичная жизнь, было заметным прогрессом.

Наконец, *третий тип* романа связан с биографиями и автобиографиями, повлиявшими на становление европейского романа. Этот тип романа демонстрирует следующее открытие — открытие биографического времени, что позволяет выстроить специфический образ человека, проходящего свой жизненный путь. В основе этих повествований лежит хронотоп, то есть жизненный путь ищущего истинного познания героя. Это изображение своей или чужой жизни как гражданско-политический акт публичного прославления и самоотчета. Этот хронотоп подразумевает особое пространство, то есть площадь, агору, где раскрывается и оформляется автобиографическое и биографическое самосознание человека и его жизни.

Итак, во всех разновидностях античного романа появляются зачатки новых форм полноты времени, связанных с раскрытием социальных противоречий. Заклучая сказанное о ранних этапах становления романа под углом зрения организации в нем времени, М. Бахтин обращает внимание на то, что в античности возникают специфические отношения между прошлым, настоящим и будущим временем, что предстает, например, в образе Золотого века. Иначе говоря, в античности прошлое вовсе не уходит в историю. Оно еще должно проявиться в будущем, ибо оно отождествляется с гармоническими отношениями человека и мира. «Определяя ее (историческую инверсию — Н. Х.) несколько упрощенно, — пишет М. Бахтин, — можно сказать, что здесь изображается как уже бывшее в прошлом то, что на самом деле может быть или должно быть осуществлено только в будущем, что, по существу, является целью, долженствованием, а отнюдь не действительностью прошлого»¹⁹.

¹⁹ Бахтин М.
Указ. соч. С. 297.

Это обстоятельство, то есть не исчезающее прошлое, переносимое в будущее, диктует и особое восприятие настоящего. Поскольку кроме конкретного исторического времени в истории существует фиксируемое философами вечное время, ассоциирующееся с прошлым и будущим, то настоящее парадоксальным образом оказывается тоже соотносимым с вечным, вневременным. Иначе говоря, современное оказывается не чуждым вечному и вневременному. Это то, что Д. Лихачев ощутил в романах Ф. Достоевского. «Пусть эти вертикальные надстройки и объявляются потусторонне — идеальными, вечными, вневременными, — это вневременное и вечное мыслится как одновременное с данным моментом, с настоящим, то есть как современное, как то, что уже есть, это лучше, чем будущее, которого еще нет и которого еще никогда не было»²⁰.

²⁰ Бахтин М.
Указ. соч. С. 298.

Анализируя временные аспекты античного романа, М. Бахтин не зря вспоминает Платона, иногда находя в таком романе гибридные образования, состоящие из риторики, литературы и философии. Поэтому естественно, что М. Бахтин опирается не только на философские воззрения о времени А. Бергсона, но и учитывает представление о времени Платона. Ведь время у Платона соотносимо с вечным, надвременным началом. Время — это категория, связанная с чувственным миром, который находится в постоянном движении и изменении, — совсем как у А. Бергсона. Но есть еще остановленная в своем движении и изменении сверхчувственная реальность, что получает выражение в эйдосе как статическом мгновении. Эта сверхчув-

²¹ Гайденко П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М.: Прогресс-Традиция, 2006. С. 25.

ственная реальность у Платона соотносится с «вневременной вечностью». Но отделяя время от вечности, Платон все-таки исключает их полный разрыв. «Время, таким образом, — пишет П. Гайденко, — предстало как подобие вечности в эмпирическом мире становления и, стало быть, как нечто не только отличное от вечности, но и причастное ей»²¹. Как мы убеждаемся, параллельно овладению времени в литературе происходит философское осознание сущности времени. ■

Окончание статьи читайте в № 2 (44), 2020

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
2. Бергсон А. Творческая эволюция. М.; СПб., 1914.
3. Гайденко П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М.: Прогресс-Традиция, 2006.
4. Кавелли Д. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение, 1996, № 22.
5. Крейбер А. Избранное: природа культуры. М.: Росспэн, 2004. 1008 с.
6. Кутырев В. Унесенные прогрессом. Эсхатология жизни в техногенном мире. СПб.: Алетейя, 2016.
7. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. Л.: Художественная литература, 1971.
8. Лотман Ю. Культура и взрыв. М., 1992.
9. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974.
10. Уайт Л. Наука о культуре // Антология исследований культуры. Т. 1. Интерпретации культуры. СПб.: Университетская книга, 1997.
11. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Канон-Плюс, 2015. 375 с.
12. Хаксли О. Контрапункт. О дивный новый мир. Обезьяна и сущность. Рассказы. М.: НФ «Пушкинская библиотека»; АСТ. 2003. 992 с.
13. Хренов Н.А. История образов после истории искусства: культурологический аспект. Статья первая и вторая // Культура культуры, 2017, № 3, 4. URL.: <http://cult-cult.ru/archiv-2014-31/> <http://cult-cult.ru/archive-2017-4/> (дата обращения: 23.02.2020).
14. Хренов Н.А. Средства массовой коммуникации в ракурсе виртуальной реальности // Международный журнал исследований культуры, 2017, № 2. С. 27–44.

REFERENCES

1. Bakhtin M. (1975) *Formy vremeni i khronotopa v romane: Ocherki po istoricheskoy poetike* [Forms of Time and the Chronotope in the Novel. Essays on Historical Poetics]. Bakhtin M. *Voprosy literatury i estetiki*. Moscow, 1975. (In Russ.).

2. *Bergson A.* (1914) *Tvorcheskaya evolyutsiya* [Creative evolution]. Moscow; St. Petersburg, 1914. (In Russ.).
3. *Gaydenko P.* (2006) *Vremya. Dlitelnost. Vechnost. Problema vremeni v evropeyskoy filosofii i nauke* [Time. Duration Eternity. The problem of time in European philosophy and science]. Moscow: Progress-Traditsiya, 2006. (In Russ.).
4. *Kaveli D.* (1996) *Izucheniye literaturnykh formul* [The study of literary formulas]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 1996, № 22. (In Russ.).
5. *Kreber A.* (2004) *Izbrannoye: priroda kultury* [Selected: nature of culture]. Moscow: Rosspen, 2004. 1008 p. (In Russ.).
6. *Kutyrev V.* (2016) *Unesennye progressom. Eskhatologiya zhizni v tekhnogennom mire* [Gone with the Progress. The Eschatology of Life in the Technogenic World]. St. Petersburg, Aleteyya, 2016. (In Russ.).
7. *Likhachev D.* (1971) *Poetika drevnerusskoy literatury* [Poetics of Old Russian Literature]. L.: Khudozhestvennaya literature, 1971. (In Russ.).
8. *Lotman Yic.* (1992) *Kultura i vzryv* [Culture and explosion]. Moscow, 1992. (in Russ.)
9. *Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve* [Rhythm, space and time in literature and art]. L.: Nauka, 1974. (In Russ.).
10. *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.).
11. *Fisher-Likhte E.* (2015) *Estetika performativnosti* [Performance aesthetics]. Moscow: Kanon Plyus, 2015. 375 p. (In Russ.).
12. *Khakli O.* (2003) *Kontrapunkt. O divny novy mir. Obezlyana i sushchnost* [Counterpoint. Oh brave new world. Monkey and essence]. *Rasskazy*. Moscow: NF "Pushkinskaya biblioteka". AST, 2003. 992 p. (In Russ.).
13. *Khrenov N.A.* (2017) *Istoriya obrazov posle istorii iskusstva: kulturologichesky aspect* [The history of images after the history of art: cultural aspect]. *Statya pervaya i vtoraya. Kultura kultury*. 2017, № 3, 4. URL.: <http://cult-cult.ru/arhiv-2014-31/>; <http://cult-cult.ru/archive-2017-4/> (data obrashcheniya: 23.02.2020). (In Russ.).
14. *Khrenov N.A.* (2017) *Sredstva massovoy kommunikatsii v rakurse virtualnoy realnosti* [Media in the perspective of virtual reality]. *Mezhdunarodny zhurnal issledovaniy kultury*. 2017, № 2, pp. 27–44. (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