



Современное искусствознание как гуманитарная наука в ситуации культурологического поворота

Н.А. Хренов,

доктор философских наук, профессор

DOI <https://doi.org/10.17816/VGIK43534>

УДК 7.01

АННОТАЦИЯ

В статье (часть шестая — заключительная; предыдущие части в № 1 (39), 2019; № 2 (40), 2019; № 3 (41), 2019; № 4 (42), 2019; № 1 (43), 2020) 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. В последней части статьи внимание автора сосредоточено на художественном времени как проблеме теории и истории искусств.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

мифологическое время, время у Платона, время у Аристотеля, теория искусства, история искусства, философия, миф, хронофагия, художественное время, сверхисторическое время, историческое время, время у Хайдеггера, Юнг, Зедльмайр, Гайденко, Лотман, символизм, архетип, вечность, настоящее время, коллективное бессознательное

Художественное время как проблема теории и истории искусства. Понятие сверхисторического времени в его применении к анализу произведения искусства

После сносок на Платона попробуем уделить внимание концепции времени, которое мы находим в суждениях Х. Зедльмайра о методологии изучения истории искусства. Кстати, эти суждения историка искусства свидетельствуют не только о его знакомстве с философией, в частности, с философией М. Хайдеггера, но и с идеями Платона. Х. Зедльмайр не просто находит тему времени как необычайно для искусствоведа значимую при решении методологических вопросов и перспективную для теории искусства, но и вносит в ее изучение существенный вклад, причем, не без обращения к философии. Естественно, что обращение к философии не означает лишь усвоение заимствуемых готовых рецептов. Тут необходим творческий подход со стороны самого историка искусства.

Философ не решит тех проблем, которые призван решать сам искусствовед.

Так, посвящая свою книгу методологии истории искусства, Х. Зедльмайр пишет, что становление истории искусства как науки связано с движением к новому, более глубокому и более соответствующему действительности понятию истории, а оно без нового, более глубокого понятия времени достигнуто быть не может. Историк искусства убежден в том, что «преимущественное положение истории искусства среди наук о духе совершенно естественно вытекает из того, что ее предметы одновременно и свободны от времени, и временем обусловлены, одновременно и в прошлом, и в настоящем»¹.

Х. Зедльмайр начинает с того, что пытается соотнести произведение искусства с разными типами времени — прошлым, настоящим и будущим. Проблема заключается в том, что произведение потому и предстает уникальным феноменом, что историческое время, с которым, разумеется, оно связано, его содержания не исчерпывает. Почему? Да потому, что кроме того, что произведение существует в историческом времени, оно существует во внеисторическом и, как выражается Х. Зедльмайр, в сверхисторическом времени. В этом заключается сложность взаимодействия искусства и истории. В этом и состоит парадокс. Поэтому фиксируя эту сложность, Х. Зедльмайр утверждает, что историку необходимо разрабатывать теорию времени. Нужна теория времени. Кому, как не теоретику, ее разрабатывать. Вот еще одна значимая проблема для теории искусства. На этот раз ее разрабатывает историк искусства. «Без теории времени невозможна ни теория истории и социума, ни теория произведения искусства, ни история самого искусства»².

Однако ставя конкретный вопрос, весьма существенный для историка искусства, мы приходим к осознанию того, зачем нужна теория искусства, какие функции она в искусствознании призвана осуществлять. Оказывается, введение понятия сверхисторического способа бытия произведения для понимания собственно исторического времени чрезвычайно существенно. Без соотнесенности со сверхисторическим способом бытия произведения невозможно понять и специфику исторического времени. Ведь в восприятии современного человека отношения между прошлым, настоящим и будущим радикально изменились. И, кстати, кризис созерцания, который констатирует Х. Зедльмайр, тоже с этим связан. Трудность состоит в том, что у современного человека существуют особые взаимоотношения со временем.

¹ Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М.: «Искусствознание», 1999. С. 256.

² Зедльмайр Х. Указ. соч. С. 174.

Эти взаимоотношения Х. Зедльмайр рассматривает весьма драматически и, как кажется, дело тут в активности цивилизации, поставляющей человеку обилие симулякров. Историк искусства связывает это с кризисом, который подробно рассматривает в своей книге «Утрата середины». Дело в том, что как полагает Х. Зедльмайр, в современной культуре произошла утрата настоящего времени. Об этом свидетельствует то, что он называет хронофагией — «пожиранием времени», неспособностью оставаться в настоящем. Вместо настоящего времени возникает так называемое «видимое» или неистинное, ложное настоящее время. Согласно утверждению историка, иллюстрацией этого времени, например, является кинематограф, который во многом осуществляет компенсаторную роль в культуре. С помощью изображения он как бы воссоздает утраченное настоящее время. Но оказывается, что он не воссоздает, а только воспроизводит неистинное, ложное настоящее время.

Утрата настоящего ведет к тому, что современный человек стремится существовать то в прошлом, то в будущем. «Иногда совершенное бытие не желают искать и находить в истинном времени, — пишет Х. Зедльмайр, — тогда его пытаются обнаружить либо в прошедшем (в том числе и в пространственном удалении, то есть в прошедшем, как бы дожившим до наших дней: у примитивных народов, в иных морях), либо в некоем далеком будущем»³. Это бегство из настоящего искусство иллюстрирует, предпочитая то классицизм (пассеизм), то авангард (футуризм). Употребление понятия «примитивные народы» весьма красноречиво это иллюстрирует. За ним стоит целая тенденция в истории искусства XX века, которая, начиная с символизма, стремится воспроизвести архаические пласты культуры.

Как же все-таки преодолеть кризисность эпохи и вернуться в настоящее? Вот тут-то и возникает латентная функция искусства, которую можно объяснить лишь в том случае, если в произведении фиксируется не только историческое, но и сверхисторическое время. Настоящее время, оказывается, можно вернуть с помощью сверхисторического времени.

Что же такое сверхисторическое время?

Какое же содержание Х. Зедльмайр вкладывает в понятие «сверхисторическое время» и как это время соотносить с временем настоящим? По мнению историка искусства, вернуть современного человека в настоящее способно искусство, хотя и не только оно, и именно потому, что оно выступает способом сохранения сверхисторического времени. Сверхисторическое

³ Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства М.: «Искусствознание», 1999. С. 192.

содержится, например, в мифе, ритуале, празднике и т. д. Выделение историком, кроме исторического, еще и сверхисторического времени, способно проблему разрешить. Но что же такое *сверхисторическое время*? Каково его содержание? Чтобы ответить на этот вопрос, следует обратиться к философии.

Сам Х. Зедльмайр не только призывает историков искусства обратиться по этому поводу к философии, гуманитарным наукам, но он сам углубляется в те идеи, которые берет в философии, в частности, в феноменологии, герменевтике, гештальт-психологии и т. д., демонстрируя их эффективность при объяснении истории искусства. Так, в своей книге, он упоминает имя М. Хайдеггера, одного из тех философов XX века, который, как известно, предметом своей философии делает именно время. В работе «Бытие и время» (1927) понятие времени у М. Хайдеггера превращается в ключевое понятие философии.

Однако если судить по тому, что пишет Х. Зедльмайр о времени, его концепция времени все же не соответствует идеям М. Хайдеггера. Он высказывает самостоятельные идеи, пытаясь применить их в интерпретации отдельных произведений и стилей. Как известно, понимание времени в предшествующей европейской философии М. Хайдеггер радикально пересмыслил. Чтобы аргументировать свою концепцию времени, он возвращается к Аристотелю и предпринимает собственное толкование его идей. Такое толкование и станет основой его собственного понимания времени. У М. Хайдеггера как философа, представляющего онтологическое направление, бытие с вечностью не связано. Категория вечности, противопоставляемая в предшествующей философии и, в частности, в античной, историческому времени, в его философии упраздняется. По М. Хайдеггеру само время и есть бытие. До М. Хайдеггера такое понимание времени отсутствовало.

Считается, что понимание времени у М. Хайдеггера — это переворот в истории философии. Представляется, что к пониманию времени по М. Хайдеггеру близок А. Тарковский в своем теоретическом сочинении о времени в кино⁴. Но в данном случае идеи кинорежиссера опровергают мысль Х. Зедльмайра о кино как способе регистрации неистинного или ложного времени. Неизвестно, что послужило толчком для понимания кинорежиссером кино с этой точки зрения. Едва ли он изучал М. Хайдеггера. Просто гении интуитивно и самостоятельно открывают какие-то идеи, которые считаются философскими. Что же касается Х. Зедльмайра, то хотя он в связи с пониманием времени и упоминает имя М. Хайдеггера, тем не менее, понятие

⁴ Тарковский А. Запечатленное время // Вопросы киноискусства. Выпуск 10. М.: Наука, 1967. С. 79.

вечности не устраняет. Как раз с вечностью у него связано и понимание сверхчувственного времени, а без этого типа времени искусство не существует.

У Х. Зедльмайра вечность связана со сверхисторическим временем. Без категории вечности сверхисторическое время понять невозможно. У Х. Зедльмайра сущность истинного, а не ложного или, по его выражению, «видимого» времени, и есть сверхисторическое время, то есть — вечность. Получается совсем как у Б. Кроче — история есть «познание вечности, присутствующей в настоящем»⁵. И проблема заключается в том, чтобы в настоящее, истинное время человек вернулся через приобщенность к сверхисторическому времени. Иначе говоря, Х. Зедльмайра интересует понимание времени не в аристотелевском (в интерпретации М. Хайдеггера), а в платоновском варианте, хотя разделение между этими философами в плане времени — это лишь интерпретация М. Хайдеггера. Понимание времени у Платона как стихии, отличной от вечности, зависит все же от его соотнесенности с вечностью. «Создатель учения об умопостигаемом мире идей, принципиально отличном от чувственного мира, — пишет П. Гайденко, — Платон впервые в истории философской мысли попытался дать метафизическое обоснование понятия времени, сопоставив его с вневременной вечностью. Таким образом, время предстало подобием вечности в эмпирическом мире становления и, стало быть, как нечто не только отличное от вечности, но и причастное ей. Не случайно Платон называет время “вечным же образом”: время создано для того, чтобы по возможности уподобить творение — космос его сверхчувственному образцу»⁶.

Время у Платона не может ни существовать, ни быть постигаемым без связи с вечностью. По Платону, вечность есть образец или прообраз, а время — только ее образ, и он не может быть понят безотносительно к прообразу. Иначе говоря, время — это признак той низшей прихотливой и вечно изменяющейся, хаотичной реальности, которую философ отделяет от реальности сверхчувственной, пребывающей в неизменной, идеальной, эйдетической форме. Означает ли это, что категория вечности после реформы в философии, проделанной М. Хайдеггером, уходит в небытие? Тогда как же понимать сверхисторическое время, о котором говорит Х. Зедльмайр применительно к произведениям искусства? В данном случае, несмотря на авторитет М. Хайдеггера, платоновским пониманием времени не следовало бы жертвовать, да и сам Х. Зедльмайр, хотя и упоминает имя этого философа, ему не следует.

⁵ Ле Гофф Ж. История и память. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. С. 143, 303 с.

⁶ Гайденко П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М.: Прогресс-Традиция, 2006. С. 25, 464 с.

Все дело в том, что в угоду собственной концепции времени М. Хайдеггер предлагает слишком субъективную и, как считает П. Гайденко, неадекватную интерпретацию идей Аристотеля о времени. Сам М. Хайдеггер следует, как он сам заявляет, аристотелевскому пониманию времени, смысл которого, по его мнению, заключается в «опространствовании» времени. Этой концепции будут следовать многие философы, вплоть до А. Бергсона, который эту парадигму впервые подвергнет критике. Но как полагает П. Гайденко, интерпретация понимания времени М. Хайдеггером все же ошибочна. Понимание времени в интерпретации Аристотеля у М. Хайдеггера неадекватна Аристотелю. Конечно теории Платона и Аристотеля не совпадают, но что касается вечности, без которой невозможно определить и время, то тут Аристотель со своим учителем не расходится. Без категории вечности историческое время понять невозможно.

Сверхисторическое время как мифологическое время

Так что же утверждал Аристотель на самом деле? Его постановка вопроса весьма любопытна. Вечность Аристотель связывает с понятием «теперь», то есть — с настоящим. Согласно Аристотелю, «теперь» — это даже не часть времени, а просто граница между прошлым и будущим. Эта граница есть нечто неделимое. Понятие границы исключает время. Вечность прорывается в эту границу, в это мгновение, а, следовательно, в настоящее. Стало быть, здесь мы имеем дело и с настоящим, и одновременно с вневременным, а точнее, сверхвременным началом. Комментатор проблемы времени у М. Хайдеггера П. Гайденко пишет: «С точки зрения Аристотеля, “теперь” как неделимое, как граница само не есть время, оно есть вневременное начало времени, то, что впоследствии получило название *punctans*. По словам Симплиция, комментатора “Физики” Аристотеля, “теперь” — это подобие, образ вечности, явленный нам в потоке времени. Прообразом “теперь” как раз и является вечность»⁷.

Так вечность, как оказывается, не расходится с настоящим. Эту связь настоящего с вечностью Данте выражает в строчках в «Божественной комедии»: «Единый миг мне большей бездной стал, / Чем двадцать пять веков — затее смелой, / Когда Нептун тень Арго увидал»⁸. Но ведь поэт не противоречит средневековой философии. На этой точке зрения стоит и Августин. Мгновение настоящего ему тоже представлялось мгновением вечности. В его «Исповеди» есть такая мысль. Имея в виду вечное, Августин пишет: «Кто удержал бы и остановил его на месте:

⁷ Гайденко П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М.: Прогресс-Традиция, 2006. С. 386.

⁸ Данте Алигьери. Божественная комедия. Перевод с итальянского М. Лозинского. М.: Правда, 1982. С. 518.

пусть минуту постоит неподвижно, пусть поймает отблеск всегда недвижимой сияющей вечности, пусть сравнит ее и время, никогда не останавливающееся. Пусть оно увидит, длительное время делает длительным множество приходящих мгновений, которые не могут не сменять одно другое; в вечности ничто не преходит, но пребывает как настоящее во всей полноте; время как настоящее в полноте своей пребывать не может. Пусть увидит, что все прошлое вытеснено будущим, все будущее следует за прошлым и все прошлое и будущее создано. Тем, кто всегда пребывает, и от Него исходит. Кто удержал бы человеческое сердце: пусть постоит неподвижно и увидит, как недвижимая пребывающая вечность, не знающая ни прошлого, ни будущего, указывает времени быть прошедшим и будущим»⁹.

Весьма любопытно, что символизм как художественное направление рубежа XIX–XX веков вернется к такому пониманию времени. Символистам, которых называли неоимпрессионистами, удавалось совмещать мгновение с мифом. Но, как отмечает Ж. Ле Гофф, такая интерпретация времени заявлена еще Бодлером в его статье 1863 года «Художник современной жизни», и именно от Бодлера идет эта традиция, что связана с символизмом. Бодлер пытается определить сущность современного, следовательно, настоящего. Но эта сущность связана не с модой. «Прекрасное, — пересказывает Ж. Ле Гофф Бодлера, — содержит в себе нечто вечное, но “академики” (приверженцы древнего) не видят, что ему также в обязательном порядке присуще и нечто, связанное с “конкретной эпохой, модой, моралью, чувством”. По крайней мере, частично прекрасное должно быть современным. Что же такое современность? Это то, что есть “поэтического в истории”, “вечного” в “преходящем”»¹⁰.

И теперь возникает дилемма: зачем искусствоведу заниматься метафизическими вопросами? Но заниматься приходится. Ведь в произведении искусства историческое и сверхисторическое время пронизывает образность и символику. Распознавание временных аспектов образа и есть герменевтика. Сам Х. Зедльмайр в качестве иллюстрации сверхисторического времени, проявляющегося в образах и символах, ссылается, например, на архетип дикой лошади, встающей на дыбы и сбрасывающей всадника. Этот архетип он находит у многих художников, правда, он не упоминает, что это именно платоновский символ возможной утраты господства над той областью влечений, над которой у человека нет власти. Этот символ поднимется из глубин коллективного бессознательного. И когда это имеет место в произведении искусства, то воспринимающий его человек

⁹ Августин А. Исповедь. Аврелий Августин. М.: Канон – Плюс, Реабилитация, 2003. 464 с.

¹⁰ Ле Гофф Ж. История и память. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. С. 143. 303 с.

одновременно находится и в историческом, и в сверхисторическом времени. Это и свидетельствует о многослойности произведения, в том числе, в его временном смысле.

Х. Зедльмайр утверждает, что современное искусство с этой точки зрения еще не подвергалось основательному изучению. Но сегодня такой вывод, конечно, уже не соответствует истинному положению вещей. Искусствознание, и в особенности теория искусства, в последние десятилетия в этом заметно продвинулось. Об этом свидетельствует, например, активная ассимиляция в искусствознании методологии К. Юнга. Не случайно, делая произведение предметом истории искусства как научной дисциплины, Х. Зедльмайр останавливается на значимости таких порождений именно не личностного, а коллективного бессознательного. Их активность он улавливает прежде всего в искусстве. «Причем, — пишет Х. Зедльмайр, — мы считаем, что оно (искусство — Н.Х.) создало их, исходя преимущественно из области бессознательного. На самом деле, в результате поисков изобразительных “архетипов”, которые, как известно, должны подниматься из глубин коллективного бессознательного, в нашу эпоху будет найдена никакая не “мандала” или какой-нибудь символ высшего космического и духовного порядка. Подлинной глубины искусство нашей эпохи добивается все-таки там, где оно является своего рода *gnoti seanton*, вскрывает свою сомнительную временную сущность в образах, которые, так сказать, беременны символами»¹¹.

¹¹ Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М.: «Искусствознание», 1999. С. 196.

Высказывая эту мысль, Х. Зедльмайр не мог опираться на искусствоведческие исследования, которые бы ее подтверждали. Но спустя время становится очевидным, что те теории, которые возникли в психологии (А.Х. Зедльмайр, говоря об архетипах, конечно же, имел в виду идеи К. Юнга), успешно ассимилируются искусствоведами. Это не только художественные образы, но, в том числе, символы, с помощью которых высказывается коллективное бессознательное. Оно оказывается вне времени и, несомненно, воздействует на коллективную идентичность. Однако дело в том, что символическое мышление — это признак мифа, являющегося содержанием сверхисторического времени. В этом и разгадка того, почему символизм не только наследует импрессионизм, но и реабилитирует мифологию, о которой его представители так много рассуждают. *Мифологическое время это и есть сверхисторическое время.*

Когда в сюжетах психологического романа XIX века структуралисты пытаются отыскать не только историческое время, но и миф, то, по сути, они находят то, что Х. Зедльмайр называет

сверхисторическим временем. Вопрос о мифологическом подтексте психологического романа XIX века пытается прояснить Ю. Лотман. Его анализ русской литературы свидетельствует, что в сюжетах романов XIX века, как правило, присутствуют два уровня: фабульно-событийный, связанный с проникновением в литературу текущей действительности и повторяющаяся вечная архетипическая формула, способная актуализироваться в злободневных сюжетах. На примере анализа Ю. Лотманом структуры русского психологического романа XIX века можно продемонстрировать синтез исторического и сверхисторического времени, что так интересовало Х. Зедльмайра.

По сути, речь идет о том, можно ли в романе этого типа, столь тесно связанного с публицистикой и журналистикой, активно и своевременно реагирующей на события истории, выявить те константные, повторяющиеся структуры, о которых говорил А. Веселовский и которые в волшебной сказке обнаружил В. Пропп. Ясно, что организация повествования в романе резко отличается от морфологических особенностей фольклора. Тем не менее роман, если следовать Х. Зедльмайру, разворачивается не только в историческом, но и в сверхисторическом времени, а следовательно, в мифологическом времени. И хотя роман невозможно свести к инвариантам, тем не менее, константные элементы в нем имеют место. Приведем вывод Ю. Лотмана: «Резко возрастающее в XIX веке разнообразие сюжетов привело бы к полному разрушению повествовательной структуры, если бы не компенсировалось на другом полюсе организации текста тенденцией к превращению больших блоков повествования и целых сюжетов в клише. Пристальный анализ убеждает, что безграничность сюжетного разнообразия классического романа, по сути дела, имеет иллюзорный характер: сквозь него явственно просматриваются типологические модели, обладающие регулярной повторяемостью. Закон, нарушение которого делает невозможной передачу информации, подразумевающий, что рост разнообразия и вариативности элементов на одном полюсе обязательно должен компенсироваться прогрессирующей устойчивостью на другом, соблюдается и на уровне романного сюжетостроения. При этом непосредственный контакт с “неготовой, становящейся современностью” парадоксально сопровождается в романе регенерацией весьма архаических и отшлифованных многими веками культуры сюжетных стереотипов. Так рождается глубинное родство романа с архаическими формами фольклорно-мифологических сюжетов»¹².

¹² Лотман Ю. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Ю. Лотман. Избранные статьи: в 3 т. Т. 3., Таллинн: Александра, 1993. С. 95.

Сопоставляя русский роман с западноевропейским, Ю. Лотман приходит к выводу, что последний ориентирован на сказку, а русский — на миф, то есть на более глубокие уровни повествования. Так, обращая внимание на то, что такие произведения, как «Евгений Онегин», «Мертвые души», «Братья Карамазовы» не имеют конца, Ю. Лотман говорит, что это не мешает их воспринимать как полноценные и вполне законченные произведения. С концом есть, однако, трудности и в романах Л. Толстого «Война и мир», «Воскресение», «Анна Каренина». Именно отсутствие конца и свидетельствует о мифологическом подтексте сюжета в этих произведениях, следовательно, и о том, что действие в них разворачивается, в том числе, на сверхисторическом уровне. Ю. Лотман пишет, что «для мифа с его циклическим временем и повторяющимся действием понятие конца текста несущественно: повествование может начинаться с любого места и в любом месте может быть оборвано»¹³.

Так представитель отечественного структурализма Ю. Лотман продемонстрировал то сверхисторическое время, которое, согласно историку искусства Х. Зедльмайру, во многом определяет временную структуру произведения. Значит, интересы структурализма, которые, казалось бы, оказывались далекими от диахронии, то есть от истории и времени, все же свидетельствуют, что структуралистская теория, как разновидность теоретизирования, в XX веке способна внести вклад в обсуждение проблематики времени как одновременно значимой и для теоретика, и для историка искусства. Следует все-таки признать, что структурализм как одна из многих методологических установок в гуманитарной сфере явился очередным шагом в становлении теории искусства.

Таким образом, заключая все сказанное в данной работе о теории искусства как субдисциплине науки об искусстве, ее функциях и истории ее становления, можно утверждать: в истории она развивалась отчасти самостоятельно, отчасти под воздействием других гуманитарных дисциплин. Но следует признать, что это все-таки история, логику которой следовало бы воспроизвести в специальном фундаментальном исследовании. ■

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.

¹³ Лотман Ю. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Ю. Лотман. *Избранные статьи*: в 3 т. Т. 3., Таллинн. Александра, 1993. С. 97.

3. Гайденко П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М.: Прогресс-Традиция, 2006.
4. Кавелти Д. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение, 1996, № 22.
5. Кребер 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.: ИФ «Пушкинская библиотека»; АСТ. 2003. 992 с.
13. Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления. М.: Республика. 1993. 447 с.
14. Хренов Н.А. История образов после истории искусства: культурологический аспект. Статья первая и вторая // Культура культуры, 2017, № 3, 4. URL: <http://cult-cult.ru/archive-2014-31/> <http://cult-cult.ru/archive-2017-4/> (дата обращения: 23.02.2020).
15. 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. Dlitel'nost. 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. Kavelti 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) *Unesennyye 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 Yu. (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. Obezuyana i sushchnost* [Counterpoint. Oh brave new world. Monkey and essence]. Rasskazy. Moscow: NF "Pushkinskaya biblioteka". AST, 2003. 992 p. (In Russ.).
13. Khaydegger M. (1993) *Vremya i bytiye* [Time and being]: Statyi i vystupleniya. Moscow: Respublika, 1993. 447 p. (In Russ.).
14. 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.).
15. 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