

УДК 008; 701; 001.8

ББК 71; 72.3; 87.8

Хренов Николай Андреевич

Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник,
сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт
искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ORCID ID: 0000-0002-6890-7894

ResearcherID: AAW-9591-2020

Scopus Author ID: 57195617480

nihrenov@mail.ru

Ключевые слова: искусствознание, культурология, эстетика,
феноменология, герменевтика, онтология, семиотика, лингвистика,
структурализм, социология, позитивизм, междисциплинарный подход,
«нормальная наука», кризис науки, знак, символ, время, миф

Хренов Николай Андреевич

Между эстетикой и культурологией: о методологических проблемах современной науки об искусстве



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-2-56-77

Для цит.: Хренов Н.А. Между эстетикой и культурологией:
о методологических проблемах современной науки об искусстве
// Художественная культура. 2022. № 2. С. 56–77. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-2-56-77>.

For cit.: Khrenov N.A. Between Aesthetics and Culture Studies:
To the Methodological Problems of the Modern Science of Art.
Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies], 2022, no. 2, pp. 56–77.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-2-56-77>. (In Russian)

Khrenov Nikolai A.

D.Sc. (in Philosophy), Professor, Chief Researcher, Mass Media Arts
Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow,
125009, Russia

ORCID ID: 0000-0002-6890-7894

ResearcherID: AAW-9591-2020

Scopus Author ID: 57195617480

nihrenov@mail.ru

Keywords: art studies, cultural studies, aesthetics, phenomenology,
hermeneutics, ontology, semiotics, linguistics, structuralism, sociology,
positivism, interdisciplinary approach, 'normal science', crisis of science,
sign, symbol, time, myth

Khrenov Nikolai A.

Between Aesthetics and Culture Studies:
To the Methodological Problems of the Modern Science of Art

Аннотация. Методология междисциплинарности в научном познании рассматривается на примере взаимоотношений искусствознания, культурологии и эстетики. В центре внимания автора – искусствознание, функционирующее в настоящее время в своей зрелой форме, обозначаемой обычно в философии науки как «нормальная наука». Оно испытывает потребность в развитии и совершенствовании с помощью ассимиляции методов других гуманитарных наук и философских направлений, таких как герменевтика, феноменология и онтология. Отношение искусствоведов к этой тенденции далеко не однозначно. Сверхзадача их деятельности связана с сохранением высокого статуса индивидуального и субъективного начала в искусстве. Между тем ассимиляция методов смежных наук нередко переключает интерес ученых в сферу неавторского искусства, в котором велика роль клише и жанровых приемов, а мастерство создателей и художественное совершенство произведения уже не являются высшими ценностями. Актуальность данной статьи связана с современными процессами интеграции различных направлений исследования искусства. История науки развивается так, что для нее характерны и процессы дифференциации научных дисциплин, направлений, парадигм, концепций, и процессы интеграции. Интеграция соответствует тем состояниям в истории науки, когда какая-то новая парадигма превращается в универсальную и авторитетную, исключая плюрализм подходов. Дифференциация созвучна тем состояниям в науке, когда парадигма является еще неустойчивой, а универсальная парадигма еще не возникла. Анализируя внешние и внутренние факторы совершенствования науки об искусстве, автор приходит к выводам о главенстве внутренних факторов. Это подразумевает необходимость активизации теории искусства, которая до сих пор остается менее развитой, чем остальные субдисциплины искусствознания.

Между эстетикой и культурологией:
о методологических проблемах современной науки об искусстве

Abstract. This article discusses the methodology of interdisciplinarity in scientific cognition by the example of the relationship between art studies, cultural studies, and aesthetics. The author focuses on art studies currently functioning in its mature form, usually referred to as “normal science” in the philosophy of science. It is in need of development and improvement through the assimilation of methods of other humanities and philosophical areas, such as hermeneutics, phenomenology, and ontology. The attitude of art historians towards this trend is highly ambiguous. Their priority task is connected with maintaining the status of the individual and subjective element in art. Meanwhile, the assimilation of methods of related sciences often shifts the scientists’ interest to the sphere of non-authorial art, in which the role of clichés and genre techniques is great, and the skill of the creators and the artistic perfection of the work are no longer considered the highest values. The relevance of this article is related to the modern processes of integration of various areas of the art research. As the history of science develops, it becomes characterized by the processes of differentiation of scientific disciplines, trends, paradigms, and concepts, and the processes of integration. Integration corresponds to those states in the history of science when a new paradigm develops into a universal and authoritative one, preventing the pluralism of approaches. Differentiation is consonant with those states in science when the paradigm is still unstable and the universal paradigm has not yet emerged. Analyzing the external and internal factors of the development of the science of art, the author comes to the conclusion about the primacy of the internal ones. This implies the need to promote the theory of art, which still remains less developed than other subdisciplines of art studies.

Постановка проблемы

С некоторых пор в науке об искусстве постоянно говорят о междисциплинарной методологии, представляя ее при этом неким научным идеалом. Искусствознание уже несколько десятилетий демонстрирует ассимиляцию самых разных подходов и методов, расширяя понимание своего предмета за счет эстетики, социологии, семиотики, психологии, философии, филологии, этнологии, исторической науки, культурологии и т.д. Все перечисленные дисциплины в какой-то степени можно считать частными направлениями одной обширной дисциплины – науки об искусстве. Под воздействием этой тенденции к расширению изменяется и предмет искусствознания – им становится художественная культура.

Начиная со второй половины XX века в искусствознании происходят интенсивные поиски. Сегодня междисциплинарный подход в гуманитарной науке активно осмысливается не только отечественными, но и зарубежными исследователями. Разрабатываются инструментари, позволяющие интегрировать теоретические аспекты в корпус исследовательских гипотез [18], динамические модели передачи знаний из традиционных дисциплинарных областей для создания новых фундаментальных дисциплин [14]. Анализируются проблемы сотрудничества в области междисциплинарных исследований в рамках отдельно взятых исследовательских центров [16]. В. Полити (V. Politi, 2019) полагает, что «междисциплинарность, похоже, меняет или, по крайней мере, ставит под сомнение границы дисциплинарной структуры науки» [17, р. 241], а К. Херфельд и К. Лишиандра (C. Herfeld, C. Lisciandra, 2019) приводят аргументы в пользу междисциплинарности как передачи знаний в различных контекстах [15].

Мы еще не так хорошо разбираемся в том, как развивается наука об искусстве в целом, какие проблемные ситуации возникают. Почему ее проблематика то сужается, то необычайно расширяется? По какой причине угасают целые направления и, наоборот, неожиданно возникают новые направления и даже новые науки? Но даже внутри существующих направлений в какой-то период угасает интерес к одной проблематике и появляется к другой.

К примеру, в России в 1960-е годы бурно развивалась социология, потому что социологические исследования рассматривали реальные

процессы художественной жизни, а эстетика в ее марксистско-ленинском варианте демонстрировала разрыв эстетики как науки с практикой искусства. В марксистском варианте эстетика и в самом деле оказалась нежизнеспособной. В последние советские годы и в постсоветские десятилетия эстетика многое сделала, погружаясь в эстетические процессы, имевшие место в разных культурах.

В отечественной науке исследуется средневековая, западная, византийская, древнерусская, в меньшей степени восточная эстетика. Наконец, русская эстетика, которая ведь не сводится к революционно-демократической эстетике XIX века. Это мощное направление религиозной, или теургической, эстетики второй половины XIX – начала XX века. Особенно успешно всем этим в последние десятилетия занимается В. Бычков. Но вот в начале XXI века В. Бычков заявляет, что эстетика находится в кризисе. В качестве одного из признаков этого кризиса исследователь называет разрыв с современным опытом искусства: «Парадокс XX столетия, а может быть, одна из его закономерностей состоит в том, что собственно теоретическая или философская эстетика адекватно не отреагировала на бурные процессы, протекавшие в сфере художественной практики. По крупному счету она почти проигнорировала их и ушла на уровень школьной дисциплины, вяло пережевывая опыт классической эстетики и классического искусства от античности до конца XIX века и только очень осторожно и с опаской заглядывая в бурлящий котел арт-практик XX века» [2, с. 80].

А что же происходит с искусствознанием? Чтобы обострить понимание ситуации, возникшей в науке об искусстве сегодня, процитируем высказывание известного искусствоведа Г. Вдовина: «Отечественное искусствознание давно потеряло из поля своего зрения главный предмет гуманитария – человека, его мысль и его чувство. Отсюда наши стенания об универсальном методе, завистливые взгляды на философию, историю, литературоведение, торопливые и вороватые набеги к соседям за герменевтикой, экзистенцией, семиотикой, гештальтом, истерическая ревность к непрофессионалам, зашедшим на нашу территорию» [цит. по: 10, с. 13]. Суждение серьезное и требует комментария.

Так, слишком широк разброс интересов искусствоведа ко многим и разным методам, слишком высока цена ассимиляции методов других наук – утрата предмета науки. Это можно назвать кризисом искусствознания как еще одной гуманитарной науки. И понятие

«кризис» применительно к науке об искусстве употребляется в том числе и зарубежными искусствоведами, причем с середины прошлого столетия. Об этом писал авторитетный представитель венской школы искусствознания Х. Зедльмайр. В России эта ситуация имела особую остроту, поскольку ассимилятивная активность искусствознания развертывалась в кратких длительностях. Ведь в силу идеологического пресса этот процесс длительное время отсутствовал, а когда ассимиляция стала возможной, она шла в ускоренных темпах и не постепенно и последовательно, а одновременно, что воспринималось как хаос.

От внутренних факторов кризиса к внешним

В суждении Вдовина можно вычитать неудовлетворенность самих искусствоведов тем, что в западной философии науки (в частности, в концепции Т. Куна) называется «нормальной наукой» [6]. Применительно к науке об искусстве «нормальная наука» – это некая абсолютно сложившаяся система, или парадигма (понятие Т. Куна) с устоявшимися представлениями. Уязвимость ее в том, что в застывшем и совершенном состоянии наука оказывается совершенно статичной и неспособной к дальнейшему развитию. Это как раз и побуждает искусствоведов обращаться к смежным наукам. Ведь сведение истории к истории художественных стилей имеет пределы. Как, например, быть с теми произведениями, в которых можно уловить сразу несколько стилей, или с теми художниками, которые от стиля ускользают? Тогда приходится кроме понятия «художественный стиль» вводить понятие «стиль эпохи» или «стиль поколения». «В качестве отличительного признака эпохи история стиля оказалась способной понимать только те произведения искусства, только те художественные явления, которые демонстрируют один и тот же „стиль“, – пишет Х. Зедльмайр. – Она все больше и больше дифференцировала стилевое понятие эпохи, различая, помимо стиля времени, и стиль поколения, и местности, стиль индивидуальности, стиль юности и стиль старости и многие иные стилистические грани» [4, с. 12]. Это-то как раз и свидетельствует о том, что, хотя достигнутая целостность существует и «нормальная наука» состоялась, нарастает неудовлетворенность достигнутым и потребность в новых различных подходах, соответствующих новому опыту искусства.

Между эстетикой и культурологией:
о методологических проблемах современной науки об искусстве

Стремление преодолеть традиционные подходы и обращение сразу ко многим наукам, однако, имеет обратную сторону. История науки развивается так, что для нее характерны, с одной стороны, процессы дифференциации научных дисциплин, направлений, парадигм, концепций и т.д., а с другой – процессы интеграции. Интеграция соответствует тем состояниям в истории науки, когда какая-то новая парадигма превращается в универсальную и авторитетную, исключая плюрализм подходов. Дифференциация созвучна тем состояниям в науке, когда парадигма является еще неустойчивой, а универсальная парадигма еще не возникла. Опасность утраты предмета возникает тогда, когда многие заимствуемые методы других наук позволяют высвечивать какие-то отдельные грани предмета. Эти грани множатся, и в результате видение целого в этом предмете исчезает.

Проблемная ситуация в современном искусствознании заключается в том, что процессы интеграции оказываются оттесненными процессами дифференциации. Отсюда особый интерес искусствоведа к наукам, способным сегодня ориентировать именно на интеграцию. Вот почему сегодня такой значимой наукой для искусствоведа является наука о культуре, обладающая именно интегративным потенциалом. Будем считать, что перекося в сторону дифференциации – это свидетельство переходной ситуации, причем не только в искусстве, но в культуре в целом [подробнее см.: 12, с. 19–134]. А значит, это временное явление. Но с другой стороны, это и свидетельство развертывающейся «научной революции» (Т. Кун), и смены парадигм в искусстве и в науке об искусстве. Утрата своего предмета – это временное явление, свидетельствующее о переходности, о переходе на новый методологический уровень.

Тенденция к расширению предмета порождает опасность выхода не просто за пределы успешных утвердиться в искусствознании методологических приемов, за пределы традиционной и позитивистски ориентированной науки, но и вообще за пределы науки.

В самом деле, если иметь в виду один из вариантов истории искусства, понимаемой как история Духа (а такая разновидность истории искусства как дисциплины имеет место, например, у М. Дворжака), получается, что искусство, даже не покидая своей территории, оказывается в том числе и религиозным феноменом. Вот символическое мышление, увлекая в трансцендентные сферы, выводит за пределы

знака, но и вообще науки, как ее понимают в Новое время. Но может быть, главное здесь заключается все же в том, что расширение предмета за счет тех его граней, которые видны представителям других наук, приводит к тому, что этот предмет деперсонифицируется.

Четкость и строгость методов естественных наук объясняется абстрагированием от субъективности. Не случайно ущемление авторства в структурализме можно считать следствием его позитивистских установок. Такая тенденция так бы и развивалась, если бы барьером на ее пути не возник романтизм, а вместе с ним – романтический вариант герменевтики, например в лице И.М. Хладениуса, Ф. Шлейермахера и В. Дильтея. Именно в этих вариантах романтической герменевтики «имя» (или, скажем, индивидуальность автора) было возвращено на свое привилегированное место. Да уже и у Канта, хотя его реформа философии была связана с усвоением опыта естественных наук, статус индивидуальности творца как гения был очень высок. Возникновение эстетики способствовало сохранению этого статуса. Но романтизм еще более усилил эту тенденцию, видоизменяя герменевтическую традицию. Так, например, в связи с Ф. Шлейермахером Гадамер пишет: «Это – нечто большее, чем расширенная трактовка проблемы понимания, которая распространяется не только на понимание письменных текстов, но на понимание речи вообще; это – свидетельство сдвига более принципиального порядка. Пониманию подлежит уже не только дословный текст и его объективный смысл, но также индивидуальность говорящего или пишущего» [3, с. 233].

С Шлейермахера происходит вторжение в герменевтику психологизма. Дело движется к появлению психологии как самостоятельной науки, потенциал которой, несомненно, способствует укреплению статуса индивидуальности автора. Однако опыт вторжения методологии естественных наук, что характерно для кантовского подхода, уже невозможно было игнорировать. В результате произошло расщепление произведения на «язык» и «речь», как это принято в лингвистике, или, если выражаться более близкими нам понятиями, на личное и безличное. Структурализм, исходя из языка, культивирует именно безличное. Проблема только в том, что безличное – это ведь не биологическое. Язык – это культура. Следовательно, в этой безличности есть и личное, т.е. индивидуальное. Язык не избегает культуры, а ее представляет. Другое дело, что на уровне культуры

Между эстетикой и культурологией:
о методологических проблемах современной науки об искусстве

имеет место специфическое взаимодействие между индивидуальным и надиндивидуальным.

В чем, собственно, заключается смысл деятельности историка искусства? Его задача заключается в реконструкции художественного процесса в полноте его индивидуальных и прежде всего индивидуальных проявлений. Вся эта сфера связана с высоким статусом Автора. Со времен первого историка искусства Д. Вазари в центре искусствознания, конечно же, стоит личность художника и то, что Д. Вазари называет «жизнеописанием». Однако становление методологии этой науки приводило и к тому принципу, который когда-то сформулировал Г. Вёльфлин – «история искусства без имен». Как же это без имен? Разве кроме имен там есть еще что-то?

Г. Вёльфлин сформулировал даже не принцип, а то, что Т. Кун называет парадигмой, смысл которой фактически заключался в том, чтобы перейти от индивидуальности автора к некоей, как выражается В. Прокофьев, «сверхличной индивидуальности» [9, с. 249], а под ней как раз и стали подразумевать художественный стиль. «Стали подразумевать», но на самом деле творцом этого суждения, или, если точнее выразиться, этой формулы, был вовсе не Г. Вёльфлин, а все-таки Гегель со своей формулой истории как истории Духа. Просто гегелевская формула была переосмыслена в соответствии с позитивистскими установками XIX века. Искусствоведу-эмпирику такое толкование было более понятным. Но если герменевтический поворот в Новое время, казалось бы, разрешал нарастающее вторжение в гуманитарные сферы позитивизма и способствовал спасению индивидуального начала в искусстве, то ближе к XX веку возникает интерес к такому философскому направлению, как феноменология. Оно снова остро ставит вопрос об индивидуальности и словно перечеркивает заслуги герменевтики.

Если иметь в виду, скажем, хайдеггеровский вариант феноменологии, то он, как представляется, стирает не только индивидуальные ценности, но и ценности культуры и прежде всего европейской культуры. Такое стирание – результат обращения Хайдеггера к восточным системам. Здесь речь идет уже о стирании всяческой субъективной активности. «Надо прекратить творить вещи. Даже внутри себя. Надо прекратить складывать при помощи априорных форм чувственности предметы мира (и заодно себя самого)... Но прежде чем научиться

слышать самих людей, надо обуздать себя настолько, чтобы научиться слышать сами вещи – не выдумывая их» [8, с. 21].

Пожалуй, можно утверждать, что хайдеггеровский вариант феноменологии, а вовсе не только позитивизм XIX века, стал исходной точкой той расправы над «автором», которую мы знаем по другим источникам. Не случайно постструктуралисты и постмодернисты ассимилировали идеи Хайдеггера. Часто мы можем фиксировать влияние на ситуацию не только позитивизма. А что уж говорить о культивировании личностного в искусстве, если мы переходим от художественного стиля как основополагающей категории искусствознания к стилю культуры – а это уже категория науки о культуре. От индивидуальности там остается еще меньше. Стиль культуры и для культурологов представляет проблему.

Не отрицая понятия «стиль культуры», представляющего что-то вроде «сверхстиля», А. Кребер пишет: «Если такой сверхстиль, или всеобщий культурный стиль, действительно существует, было бы крайне интересно и теоретически важно его выделить» [5, с. 850]. В этой науке в отношении «личность – культура», в котором на первом месте стоит «личность», происходит перестановка, и отношение уже выглядит как «культура – личность». А это самая впечатляющая иллюстрация деперсонализации заимствованного искусствоведами метода культурологии.

И структурализм, и культурология (при всем осознании значимости этих наук для искусствознания) от личностного начала удаляют. Не случайно в финале своей статьи «Размышления над одной работой В. Проппа» К. Леви-Стросс пишет: «До Проппа мы не знали, что общего имеют сказки. После Проппа мы лишились возможности понять, чем сказки различаются» [7, с. 24].

Но что это значит? Более понятно можно объяснить, обращаясь к лингвистике. Семиотик фиксирует повторяющееся, общезначимое, безличное, что характеризует язык. Но кроме языка в лингвистике есть другая категория – речь. А речь – это как раз субъективное, неповторимое, личностное. А это-то структуралиста как раз и не интересует. В этом смысле весьма красноречиво признание А. Кребера. В данном случае, несмотря на признание, что между ним и О. Шпенглером в вопросе о личности при культурологическом подходе возникает разногласие, А. Кребер все же склоняется к конечному выводу Шпен-

Между эстетикой и культурологией:
о методологических проблемах современной науки об искусстве

глера, у которого «акцент делается на культуре как таковой, абстрагированной от того переплетения личных биографий и индивидуальных поступков, в котором нам даны эмпирические явления культуры» [5, с. 763]. Вот и получается «история искусства без имен», т.е. без авторов. Такая деперсонализация не может не отталкивать искусствоведа. Это обстоятельство обязывает его вернуться к первоначальному методу, использованному в истории искусства. К методу, родившемуся еще в «Истории» Д. Вазари, т.е. к биографическому методу, к жизнеописаниям художников.

Методология искусствознания во взаимодействии с историей, наукой о культуре и эстетикой

Нельзя утверждать, что в этом косвенном несобственном видении отсутствует какой-то смысл. Мы как раз и ориентируемся на то, что этот смысл существует. Использование методов других наук все-таки и углубляет, и расширяет знание о предмете искусства. Но при этом это знание лишало его целостности и самоценности. Использование методов других наук в науке об искусстве должно стать предметом третьей субдисциплины в науке об искусстве, а именно теории искусства. Это нечто вроде фильтра, пропускающего те процедуры и методы, которые способны обогатить существующую методологию и вывести существующую парадигму из тупика. Историк искусства, погруженный в исторические факты, этим не занимается. Чтобы этим заниматься, необходима энциклопедическая информированность о тех процессах, что разворачиваются в науке в целом, не только в гуманитарной. Ведь позитивистские подходы к искусству никто не упразднял, и методология естественных наук постоянно вторгается и в социологию, и в психологию, и в другие гуманитарные науки.

Успехи в этнологии в середине XX века, связанные с методологией, применяемой К. Леви-Строссом, тоже соотносятся с позитивизмом. Да и вообще, структурализм демонстрирует заимствование подходов, существующих именно в естественных науках. Так что традиции позитивизма XIX века, характерные для подхода М. Гюйо и И. Тэна, продолжают существовать. Поразителен пример с П. Сорокиным. Представитель классического социологического позитивизма вызвал к жизни циклическую концепцию истории культуры. Все свидетель-

ствуется о том, что позитивистские волны постоянно возвращаются в научное сознание и влияют на гуманитарные науки. В этом смысле показательно признание представителя философской герменевтики Х.-Г. Гадамера. Пережившая в XX веке свое второе рождение, герменевтика, несомненно, влияет на методологию разных гуманитарных наук и, естественно, на искусствознание.

По мнению Гадамера, интерес в XX веке к герменевтике показателен для гуманитарного знания этого времени. Он явился чем-то вроде противостояния и даже сопротивления позитивистскому подходу, который своих позиций не сдает: «внутри классических исторических гуманитарных наук произошло изменение стиля в направлении к новым методическим средствам статистики, формализации; было очевидным стремление к планированию науки и технической организации исследований. Выдвинулось вперед новое „позитивистское“ самопонимание, которое требовалось с принятием американских и английских методов постановки вопросов» [3, с. 615].

Таким образом, если разрешение многих обострившихся в последнее время проблем в искусствознании мы связываем с неразработанностью проблематики теории искусства, то нам остается призвать к активности разработки теоретических вопросов. Как уже отмечалось, в XX веке недостатка в теоретических идеях и концепциях не существует. Но при этом теория искусства как субдисциплина еще не сложилась и не может быть рассмотрена как нормальная, если не наука в целом, то субдисциплина. Предмет этой субдисциплины и ее функции заключаются в переработке представлений и методологических подходов, возникающих в других гуманитарных науках, и в обосновании возникающей в связи с этим стратегии развития искусства.

Если двигаться в этом направлении, то, как нам представляется, в качестве первостепенных теория искусства обязана рассматривать следующие вопросы.

Первый вопрос – взаимодействие искусствознания с исторической наукой. Один из искусствоведов, пытающийся размышлять в направлении исследования в духе «истории истории искусства», а именно Х. Зедльмайр, в разработке этого аспекта видит вообще перспективы дальнейшего развития науки об искусстве. Новый, не связанный с художественным стилем гештальт, Х. Зедльмайр пыта-

Между эстетикой и культурологией:

о методологических проблемах современной науки об искусстве

ется обнаружить в более тесном взаимодействии науки об искусстве с исторической наукой – его интересует историческое время. Более глубокое понимание и произведения искусства, и истории искусства вообще связано с идеей времени: «Без истории времени, – пишет он, – невозможна ни теория истории и социума, ни теория произведения искусства, ни история самого искусства» [4, с. 174]. Герменевтика Х. Зедльмайра связана со значимостью сверхисторического времени, просвечивающегося в мгновении и возвращающегося в настоящее. Но что такое сверхисторическое время, как не вечность? Это ведь не только какое-то особое время, но и вневременное состояние. Вот это сверхисторическое время и является, согласно Зедльмайру, истинным временем, и его следует искать в архетипах, в коллективном бессознательном как основе четвертого слоя в произведении. В соответствии с этим суждением получается, что это все что угодно, только не время, в котором существует современное человечество. Ведь современный человек – он то в прошлом, то в будущем, но только не в настоящем, т.е. существует не в истинном времени. А что касается подлинного искусства, то это всегда прыжок в сверхисторическое время, возвращающее в истинное время. В реальности существуют достаточно веские причины, почему четвертый слой в произведении и не актуализируется, и не осознается – современный человек не погружен в настоящее, т.е. в мгновение, и именно поэтому он «выброшен» из вечности. Возвращение в настоящее возможно через реабилитацию сверхисторического времени.

Второй вопрос спровоцирован становлением в последние десятилетия науки о культуре, которая в системе гуманитарных наук способна стать определяющей. Мы выдвигаем сотрудничество науки об искусстве с наукой о культуре потому, что на этой основе можно разрешить вопрос об интеграции науки и научных направлений, что, как уже отмечалось, является уязвимым местом в современном научном познании, и в частности проявляется при изучении искусства. Ведь сами искусствоведы констатируют кризис традиционной истории искусства как научной дисциплины. Они доказывают, что «сложившаяся к настоящему времени историко-искусствоведческая наука приложима лишь к цивилизации Запада и что надлежит выработать новую, более широкую систему, которая могла бы охватить все феномены мирового искусства» [1, с. 437].

Открываемая сегодня проблематика культуры порождает и новые перспективы для понимания времени, и прежде всего исторического времени, ведь культура обладает специфическим временем. Ее функционирование связано с присущей только ей логикой. Логика функционирования культуры во времени циклична. То, что когда-то в истории имело место, обязательно повторится. Во всяком случае, фундаментальное сочинение П. Сорокина именно такой логике и посвящено. Но если допустить, что история – это не только движение в будущее, но и систематическое возвращение в прошлое, то получается, что выход из вечности чередуется с систематическим входом в эту вечность, которая и существует, и не существует.

Вечность – это то, что Ф. Ницше подразумевал под «вечным возвращением». Она связана не столько с настоящим, сколько с прошлым, а оно постоянно возвращается и, следовательно, всегда с нами. Если упростить мысль Ницше, то она в формулировке К. Ясперса такова: «бытие представляет собою не бесконечно новое становление, но в чрезвычайно большие промежутки времени – в „великий год становления“ – все повторяется. Все, что есть, уже было бесконечное число раз и еще бесконечное число раз повторится» [13, с. 477]. Получается, что время, торжествующее над вечностью и стремящееся ее вытеснить в бессознательное, на самом деле является лишь незначительным комплексом, занимающим в вечности не так уж и много места.

В конечном счете, что бы ни доказывал Хайдеггер (полагавший, что кроме времени в бытии ничего не существует и бытие это и есть время), существование человечества все-таки происходит в вечности. Эту мысль может подтверждать и пробудившийся в XX веке интерес к мифу как к некоей повторяющейся формуле, которая в убыстряющемся ритме жизни то забывается, то снова всплывает в сознании. Может быть, нарастание интереса к мифу, начавшееся еще с романтизма, о чем свидетельствуют сочинения Шеллинга, и продолжающееся позднее в символизме, а затем в философии и в структурализме, позволяет глубже осознать то, что Х. Зедльмайр понимает под сверхисторическим временем. Получается, что герменевтическая интерпретация актуализирует сверхисторическое время, а вместе с ним и миф, сопровождающий творения.

А миф связан не с линейной логикой, он связан и с настоящим, и с прошлым, и с будущим. Вот и у Ницше получается, что мгновение

Между эстетикой и культурологией:
о методологических проблемах современной науки об искусстве

не противоречит вечности. «Если же мгновение само есть вечное, то это вечное есть вместе с тем будущее, которое возвращается как прошлое» [13, с. 492], – как утверждает К. Ясперс, такое понимание времени к Ницше приходит от Кьеркегора. Миф присутствует во всех временах, и вместе с тем он эти времена упраздняет, превращает в нечто несуществующее. Кроме того, что миф уничтожает время, он еще и способствует разложению знака и вводит человечество в какой-то новый цикл своего развития, в котором, как уже нами отмечалось, активизируются символические формы выражения. Конечно, культура связана со временем, да еще и с вечностью, и даже в большей степени с вечностью. Потому что ее функционирование происходит в больших, а не в малых длительностях времени. Так мы обнаруживаем, что сложность взаимоотношений между историей искусства и исторической наукой получает разрешение лишь в том случае, если на науку об искусстве мы начинаем смотреть сквозь призму науки о культуре.

Третий вопрос связан с рассмотрением взаимоотношений между искусствознанием и эстетикой. Между этими дисциплинами всегда было тесное соприкосновение. Часто эстетика выступала в границах науки об искусстве в роли теории искусства. Но столь тесное соприкосновение не означает, что эстетика и впредь должна дублировать теорию искусства, противодействовать ее трансформации в самостоятельную дисциплину. Собственно, опыт русского формализма свидетельствует об активном отторжении теории, вдохновляемой лингвистикой, от эстетики.

Понятно, что искусствознание свои теоретические вопросы часто решало, избегая разработки теории искусства как субдисциплины. Становление теории и истории культуры, несомненно, касается трансформации представлений о проблемах, ставших давно традиционными. Мы сегодня пользуемся той эстетической системой, которая возникла на Западе в XVIII веке. Кажется, что распад европоцентризма под воздействием концепции Шпенглера до эстетики все еще не дошел. Классическая эстетика в лице Канта и Гегеля – законченная и целостная наука. Ее с полным правом можно было бы назвать «нормальной наукой», а значит, ее кризис начался еще в XIX веке.

В XX веке классическую эстетику критикуют не только постмодернисты. Меч над ней занес уже М. Хайдеггер. Утверждая, что «прекрасное

не просто соотносится с удовольствием, оно не бывает исключительно удовольствием» [11, с. 312], он бросает камень в «Критику способности суждения» Канта. Ведь согласно Хайдеггеру, искусство невозможно понять, исходя только из красоты. А можно ли осмыслить то, что происходит в XX веке, исключительно сквозь призму кантовской концепции эстетического? Возникновение и расширение той сферы, которую мы сегодня называем дизайном, ставит мысль XX века перед альтернативой: или расширять понятие эстетического за счет включения в него утилитарного, или же многие проявления культуры XX века оставлять за границами эстетического. Судя по всему, более верное отношение к этой проблеме связано с расширением понятия эстетического за счет включения утилитарного.

Как преодолеть разрыв эстетики как научной дисциплины с опытом современного искусства – вопрос, поставленный уже Дильтеем, а в наше время В. Бычковым. Решить проблему поможет ретроспективная тенденция искусства XX века, а именно обращение разных художественных направлений, будь то символизм, экспрессионизм или конструктивизм, к ранним эпохам. В чем же опыт искусства опережает сегодня эстетику в варианте «нормальной науки»? Если следовать этой логике, то необходима ретроспекция в ранние представления об эстетическом, когда эстетическое не порывало с другими направлениями бытия. Эстетическое пронизывало все проявления бытия. Такое представление об эстетическом мы называем онтологическим, а эстетику этого рода – онтологической эстетикой. Онтологическое направление в функционировании эстетики в ее современном варианте оказывается еще одним, кроме герменевтики, актуальным направлением, обогащающим эстетику и предотвращающим ее кризис как науки.

Заключение

В функционировании современного искусствознания как науки мы отметили проблемные узлы. Во-первых, констатировали издержки искусствознания, достигшего зрелости и получившего статус «нормальной науки». В качестве преодоления этих издержек возникает потребность в заимствовании методов смежных наук, что порождает новое противоречие, а именно размывание и утерю предмета этой науки. Мы также зафиксировали гипертрофию процессов дифференциации в современном научном познании, что проявилось в том числе и в плюрализме используемых искусствоведами подходов. Процесс дифференциации, как признак переходности в культуре, отеснил на периферию и сводил к минимуму интеграционные процессы, что сегодня подводит к необходимости культивировать в научном познании интеграцию наук, в том числе и с помощью выдвижения в лидеры одной науки, будет ли это эстетика, этнология, культурология, философия или какая-то другая наука.

Наконец, мы поставили вопрос об альтернативности в разрешении возникшего противоречия. Иначе говоря, вопрос звучит так: разрешение противоречия может происходить изнутри, то есть быть внутренним для искусствознания делом, или оно может совершаться извне? В этом последнем случае искусствознание включается в общий процесс научного познания, в котором одна из наук начинает играть роль лидера. Тогда методология, исходящая от лидера в науке, начинает диктовать и используемые искусствознанием подходы. Однако в этом случае, т.е. в случае, когда методология приходит извне, видение предмета искусствознания трансформируется. Больше того, оно перестает соответствовать специфике искусствознания. Вместо предмета, являющегося для искусствоведа специфическим, возникает его видение, соотносимое с предметом другой науки, т.е. для искусствознания не специфическое.

Таким образом, мы приходим к выводу о том, что эстетические представления, как и художественные формы, подчиняются не линейной, а циклической логике, а потому оказываются зависимыми от тех процессов, что разворачиваются в истории, понимаемой как история культуры. Здесь важен культурологический аспект рассматривания, определяющий и теорию искусства, и эстетику. Получается,

что онтологическая эстетика как самая ранняя форма эстетической рефлексии в то же время оказывается и самой современной. Искусство же должно разработать стратегию собственного самодвижения, не разрывая полностью своих связей ни с онтологией, ни с культурой. Все говорит о том, что теория искусства как одна из субдисциплин науки об искусстве наконец-то обязана обрести системный вид, а также независимость по отношению и к эстетике, и к другим научным дисциплинам, что не исключает взаимодействия между этими дисциплинами.

Между эстетикой и культурологией:

о методологических проблемах современной науки об искусстве

Список литературы:

- 1 *Базен Ж.* История истории искусства. От Вазари до наших дней. М.: Издательская группа «Прогресс-Культура», 1991. 528 с.
- 2 *Бычков В.* Феномен неклассического эстетического сознания // Вопросы философии. 2004. № 12. С. 80–92.
- 3 *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. 704 с.
- 4 *Зедльмайр Х.* Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М.: Искусствознание, 1999. 366 с.
- 5 *Кребер А.* Избранное: Природа культуры. М.: РОССПЭН, 2004. 1008 с.
- 6 *Кун Т.* Структура научных революций. М.: Прогресс, 1977. 300 с.
- 7 *Леви-Стросс К.* Структура и форма. Размышления над одной работой В. Проппа // Зарубежные исследования по семиотике фольклора / Сост. Е.М. Мелетинский, С.Ю. Неклюдов. М.: ГРВЛ-Наука, 1985. С. 9–34.
- 8 *Пеггелер О.* Новые пути с Хайдеггером. СПб.: Владимир Даль, 2019. 637 с.
- 9 *Прокофьев В.* Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствознания // Советское искусствознание. 1978. № 78. Вып. 2. С. 233–265.
- 10 *Сарабьянов Д.В.* Некоторые методологические вопросы искусствознания в ситуации исторического рубежа // Вопросы искусствознания. 1995. № 1–2. С. 5–15.
- 11 *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе / Сост. Г.К. Косиков. М.: Издательство Московского университета, 1987. С. 264–312.
- 12 *Хренов Н.А.* Переходность как следствие колебательных процессов между культурой чувственного и культурой идеационального типа // Переходные процессы в русской художественной культуре: Новое и Новейшее время / Отв. ред. Н.А. Хренов. М.: Наука, 2003. С. 19–134.
- 13 *Ясперс К.* Ницше. Введение в понимание его философствования. СПб.: Владимир Даль, 2004. 628 с.
- 14 *Anzola D.* Disagreement in Discipline-Building Processes // Synthese. 2021. Vol. 198. Issue 25. <https://doi.org/10.1007/s11229-019-02438-9>.
- 15 *Herfeld C., Lisciandra C.* Knowledge Transfer and Its Contexts // Studies in History and Philosophy of Science. Part A. 2019. Vol. 77. P. 1–10. <https://doi.org/10.1016/j.shpsa.2019.06.002>.
- 16 *Makinen E. I., Evans E. D., McFarland D.A.* The Patterning of Collaborative Behavior and Knowledge Culminations in Interdisciplinary Research Centers // Minerva. 2020. Vol. 58. Issue 1. P. 71–95. <https://doi.org/10.1007/s11024-019-09381-6>.
- 17 *Politi V.* “The Interdisciplinarity Revolution” // Theoria. An International Journal for Theory, History and Foundations of Science. 2019. Vol. 34. Issue 2. P. 237–252. <https://doi.org/10.1387/theoria.18864>.
- 18 *Wallis S.E.* The Missing Piece of the Integrative Studies Puzzle // Interdisciplinary Science Reviews. 2019. Vol. 44. Issue 3–4. P. 402–429. <https://doi.org/10.1080/03080188.2019.1680145>.

Между эстетикой и культурологией:

о методологических проблемах современной науки об искусстве

References:

- 1 Bazin Zh. *Istoriya istorii iskusstva. Ot Vazari do nashih dnei* [History of the Art History. From Vasari to the Present Day]. Moscow, Izdatel'skaya gruppa "Progress-Kul'tura" Publ., 1991. 528 p. (In Russian)
- 2 Bychkov V. Fenomen neklassicheskogo esteticheskogo soznaniya [The Phenomenon of Non-Classical Aesthetic Consciousness]. *Voprosy filosofii*, 2004, no. 12, pp. 80–92. (In Russian)
- 3 Gadamer H.-G. *Istina i metod. Osnovy filosofskoj germenевtiki* [Truth and Method. Fundamentals of Philosophical Hermeneutics]. Moscow, Progress Publ., 1988. 704 p. (In Russian)
- 4 Zedlmayr H. *Iskusstvo i istina. O teorii i metode istorii iskusstva* [Art and Truth. On the Theory and Method of the Art History]. Moscow, Iskusstvoznanie Publ., 1999. 366 p. (In Russian)
- 5 Kreber A. *Izbrannoe: Priroda kul'tury* [Selected: Nature of Culture]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2004. 1008 p. (In Russian)
- 6 Kuhn T. *Struktura nauchnyh revolyucij* [The Structure of Scientific Revolutions]. Moscow, Progress Publ., 1977. 300 p. (In Russian)
- 7 Levi-Strauss K. *Struktura i forma. Razmyshleniya nad odnoj rabotoj V. Proppa* [Structure and Form. Reflections on One Work of V. Propp]. *Zarubezhnye issledovaniya po semiotike fol'klora* [Foreign Research on the Semiotics of Folklore], compl. E.M. Meletinsky, S.U. Nekludov. Moscow, GRVL-Nauka Publ., 1985, pp. 9–34. (In Russian)
- 8 Peggeler O. *Novye puti s Hajdeggerom* [New Ways with Heidegger]. St. Petersburg, Vladimir Dal' Publ., 2019. 637 p. (In Russian)
- 9 Prokofiev V. *Hudozhestvennaya kritika, istoriya iskusstva, teoriya obshchego hudozhestvennogo processa: ih specifika i problemy vzaimodejstviya v predelakh iskusstvoznaniya* [Art Criticism, Art History, Theory of the General Artistic Process: Their Specificity and Problems of Interaction Within Art History]. *Sovetskoe iskusstvoznanie*, 1978, no. 78, issue 2, pp. 233–265. (In Russian)
- 10 Sarabyanov D.V. *Nekotorye metodologicheskie voprosy iskusstvoznaniya v situacii istoricheskogo rubezha* [Some Methodological Issues of Art History in the Situation of the Historical Boundary]. *Voprosy iskusstvoznaniya*, 1995, no. 1–2, pp. 5–15. (In Russian)
- 11 Heidegger M. *Istok hudozhestvennogo tvoreniya* [The Source of Artistic Creation]. *Zarubezhnaya estetika i teoriya literatury XIX–XX vv.: Traktaty, stat'i, esse* [Foreign Aesthetics and Theory of Literature of the 19–20th cent.: Treatises, Articles, Essays], compl. G.K. Kosikov. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 1987, pp. 264–312. (In Russian)
- 12 Khrenov N.A. *Perekhodnost' kak sledstvie kolebatel'nyh processov mezhdru kul'turoj chuvstvennogo i kul'turoj ideacional'nogo tipa* [Transitivity as a Consequence of Oscillatory Processes Between the Sensual Culture and the Culture of the Ideational Type]. *Perekhodnye processy v russkoj hudozhestvennoj kul'ture: Novoe i Novejshee vremya* [Transitional Processes in Russian Artistic Culture: The New and Modern Times], ed. N.A. Khrenov. Moscow, Nauka Publ., 2003, pp. 19–134. (In Russian)
- 13 Jaspers K. *Nicshе. Vvedenie v ponimanie ego filosofstvovaniya* [Nietzsche. An Introduction to Understanding His Philosophizing]. St. Petersburg, Vladimir Dal' Publ., 2004. 628 p. (In Russian)
- 14 Anzola D. *Disagreement in Discipline-Building Processes*. *Synthese*, 2021, Vol. 198, issue 25. <https://doi.org/10.1007/s11229-019-02438-9>.
- 15 Herfeld C., Lisciandra C. *Knowledge Transfer and Its Contexts*. *Studies in History and Philosophy of Science. Part A*, 2019, Vol. 77, pp. 1–10. <https://doi.org/10.1016/j.shpsa.2019.06.002>.
- 16 Makinen E. I., Evans E. D., McFarland D.A. *The Patterning of Collaborative Behavior and Knowledge Culminations in Interdisciplinary Research Centers*. *Minerva*, 2020, Vol. 58, issue 1, pp. 71–95. <https://doi.org/10.1007/s11024-019-09381-6>.
- 17 Politi V. *"The Interdisciplinarity Revolution"*. *Theoria. An International Journal for Theory, History and Foundations of Science*, 2019, Vol. 34, issue 2, pp. 237–252. <https://doi.org/10.1387/theoria.18864>.
- 18 Wallis S.E. *The Missing Piece of the Integrative Studies Puzzle*. *Interdisciplinary Science Reviews*, 2019, Vol. 44, issue 3–4, pp. 402–429. <https://doi.org/10.1080/03080188.2019.1680145>.