

История искусства как наука

Один из способов совершенствования методологии искусствознания — рассмотрение учения о методах и подходах к изучению дисциплины в историческом времени. История искусства — это, в том числе, и история становления методологии ее изучения, формирование которой разворачивается на протяжении длительного времени. Так возникает проблема, которую Ж. Базен вынесла в название своего исследования, а именно, «история истории искусства». Исследование подобного типа предпринималось и в отечественном искусствознании. На рубеже 50–60-х годов XX века в Государственном институте истории искусств осуществлялся проект «История европейского искусствознания». Его инициатором был крупнейший историк искусства Б.Р.Виппер. В задачи проекта входило освещение эволюции методологии искусствознания от его истоков до современности.

Действительно, такого рода историю следовало бы начать с происхождения истории искусства как научной дисциплины, а ведь это произошло не так давно. Так, во вступлении к многотомному труду отечественных искусствоведов, посвященному истории искусствознания, сказано, что искусствознание — одна из самых молодых гуманитарных наук. «Если отдельные ее составные части — история искусства и художественная критика — сложились в основном в XVIII веке, то как вполне определившаяся в своих методах, синтетическая научная дисциплина, объединяющая в одно целое и историю, и теорию искусства, искусствознание окончательно сформировалось, в сущности говоря, только во второй половине XIX столетия. Только к этому времени наука об искусстве стала подлинной специальностью, профессией, только с этих пор она вошла в круг дисциплин, систематически преподаваемых в университетах и специальных высших школах, приобрела, так сказать, постоянную кафедру. И хотя взаимоотношения между историей искусства и художественной критикой в эти годы оставались еще довольно неопределенными, размежевание между историей искусства и эстетикой уже почти закончилось, а вместе с тем определилось место науки об искусстве среди других исторических наук».

В данном случае следовало бы учитывать и предысторию научной истории искусства, точнее, донаучный ее период, который можно назвать имплицитным периодом в истории этой науки. Процесс становления этой дисциплины в истории нужно было бы проследить на фоне становления научного знания и прежде всего в гуманитарной области. Хотя эту область трудно отделить от естественных наук. Ведь в области гуманитарных наук все время происходят волны, связанные с активностью позитивизма. Взаимоотношения науки об искусстве с другими дисциплинами воздействовало на понимание ее предмета, на совершенствование методологии. В этой работе акцент ставится именно на этой проблематике.

Какие же науки воздействовали на становление методологии искусствознания? Это прежде всего философия (если согласиться с тем, что

философия в самом деле является наукой, хотя существуют и другие точки зрения). Каждая из возникающих дисциплин в более позднее время, как и дисциплин уже существующих, диктовала необходимость внесения в предмет науки об искусстве уточнений. Это касается и исторической науки, и эстетики, и социологии, и психологии, и лингвистики, и семиотики, и этнологии, филологии, археологии и, наконец, уже в наше время, культурологии. Что касается философии, то ее существование связано с разными направлениями (будет ли это герменевтика, экзистенциализм, философия жизни или феноменология), и каждое из них делает вклад в методологию науки об искусстве.

Принимая это обстоятельство во внимание, следует выделить наиболее актуальный ракурс в осмыслении сегодняшнего состояния методологии науки об искусстве. Сама же эта наука предстает, как минимум, в трех основных субдисциплинах — *истории искусства, теории искусства и художественной критики*. На наш взгляд, ближе всего к обсуждению методологии науки об искусстве находится теория искусства. Что касается истории искусства и художественной критики, то эти субдисциплины пользуются методами, которые обосновываются именно теорией искусства. Поэтому теоретический потенциал искусствознания заслуживает самого серьезного анализа. Создается ощущение, что длительное время этот вопрос не был актуальным (судя по всему, так продолжается до сих пор), или казался неактуальным.

Однажды на одном из заседаний Ученого совета Государственного института искусствознания было сказано, что, оказывается, теории искусства не только не существует, но в ней нет необходимости. Суждение несколько парадоксальное, и истолковать его можно как то, что историк самостоятельно должен решать все методологические и теоретические вопросы, с которыми сталкивается. Возможно, отчасти это и справедливо. Видимо, это суждение сделано искусствоведом, который представляет так называемую «нормальную науку», то есть в соответствии с Т.Куном, науку, придерживающуюся на протяжении длительного времени единой, авторитетной и устоявшейся парадигмы. Но что делать, если история истории искусства — это, в том числе, и возникновение и накопление отклонений от «нормальной науки», с которыми связано то, что Ю.Лотман называет «взрывом», а именно с разрушением стабильных парадигм и радикальным изменением как в самом искусстве, так и в методологии его изучения.

Поскольку в теории искусства методологические вопросы изучения истории искусства остаются неосмысленными или осмысленными не полностью, то что же делать историку, как не заняться этим самому. В этом случае он повторяет судьбу художника, представляющего новое направление, скажем, художественный авангард. Если теория, как и искусствознание в целом, творчество такого художника не замечает, то художник вынужден теоретизировать сам. Это теоретизирование может происходить в форме, например, шокирующих манифестов, как это имело место в футуризме. Но это в том случае, когда сам художник на теорию не ориентирован. Тот же самый авангард в начале XX века представлен такими художниками, которые

оставили серьезное теоретическое наследие. Это касается, например, Малевича, Кандинского, Эйзенштейна и других. Так, у С.Эйзенштейна существует незаконченное исследование под названием «Метод». Это не такой уж и редкий случай, когда практика и теория существуют одновременно в лице одного человека. То же может происходить и с историком искусства. Тем не менее теория искусства представляет все же самостоятельную сферу деятельности, что мы и ставим своей целью показать. Однако некоторые историки, кроме создания исторических исследований, или создавали специфические теоретические работы, или оставляли замыслы и проекты таких трудов. И размышляя уже не только как историки, но и как теоретики, они нередко обращались к смежным дисциплинам. Это освоение представлений, возникающих в других дисциплинах и их использование в последующих исторических исследованиях, пожалуй, является функцией теории. Но, может быть, теория — это обособленная, изолированная субдисциплина, и она ничего не может дать историку искусства? Пусть теоретики занимаются, например, семиотикой и структурализмом, зачем обо всем этом историку знать? Что же все-таки предложили в XX веке смежные дисциплины историку искусства, вообще искусствоведа? Для того, чтобы какие-то методы и подходы были включены в методологию изучения истории искусства, их следует обсудить, осмыслить. В этом состоит миссия и предназначение теоретика.

Как уже отмечалось, часто за эту деятельность берется и сам историк. В качестве такого примера можно указать на историка-искусствоведа Х.Зедльмайра (*Hans Sedlmayr*), пытавшегося в методологию изучения истории искусства включить психоанализ, гештальтпсихологию, герменевтику и феноменологию. В своих работах Х.Зедльмайр постоянно прибегает к понятию «структуры». Его даже называют структуралистом в истории искусства как науке. Так, в частности, его называет С.Ванеян. Кстати, Х.Зедльмайр обнаружил, что в наш механический век восприятие произведения искусства как структуры, как истинной живой целостности утрачено. Части произведения становятся важнее целого, периферия важнее середины. Как он пишет, противоречие «заключается в том, что орган восприятия наглядного характера у большинства людей захирел. Способность к абстрактному мышлению, предметному наблюдению или смакованию, подборанию понравившихся частных развивались за счет истинного “созерцания”». Так, авторитетный искусствовед затронул вопросы, которые в XX веке будут обсуждаться в социологии искусства (смотрите, например, социологию музыкального восприятия Т.Адорно) и в рецептивной эстетике. Когда С.Ванеян называет Х.Зедльмайра структуралистом, то тем самым он затрагивает универсальный процесс. Русские формалисты тоже предвосхищают структурализм. Движение в сторону структурного рассмотрения искусства одновременно происходит в разных странах. Что касается отечественных историков искусства то такие ученые, как Б.Виппер и А.Габричевский были еще и замечательными теоретиками. Так, Б.Виппер читал курс лекций, называвшийся «Теория искусства», позднее материалы

курса вошли в его книгу. Курс лекций с названием «Введение в теорию искусства» читал и А.Габричевский, об интересе которого к этим вопросам свидетельствует доклад «Философия и теория искусства».

Можно сколько угодно приводить примеров, однако теоретизированием самих художников, историков искусства или критиков проблема не решается. Она не решается даже в том случае, если мы констатируем, что в задачу теоретика искусства входит осмысление тех имеющихся в других науках идей, которые были бы полезны для науки о культуре. Проблема станет более ясной лишь в том случае, если ответить на вопрос — в чем заключается предназначение теории искусства? Разумеется, хотя теория искусства оказалась наименее продвинутой областью, такой вопрос ставился и ранее. Так, на этот вопрос попытался ответить в одной из своих работ В.Н.Прокофьев. Представляется, что с историей искусства как одной из субдисциплин искусствознания более или менее многое ясно. Или кажется, что ясно. В качестве примера того, что в «нормальной науке» существует ясность, сошлемся на названную работу В.Прокофьева.

Когда в 70-х годах прошлого века В.Н.Прокофьев попытался дать характеристику субдисциплинам искусствознания, то у него получилось, что наибольшая ясность и в самом деле существует лишь с методологией истории искусства и с методологией художественной критики. Иная картина возникла с теорией искусства. На такой вывод В.Прокофьев, разумеется, не претендовал, но если внимательно прочесть его работу, то этот вывод напрашивается: он четко представляет структуру исторического исследования искусства, выделяя в ней несколько уровней: знаточеско-фактографический, реконструктивный, аналитический (сравнительно-критический) и, наконец, синтезирующий или «системный».

Что касается *первого уровня*, то здесь историк преследует по возможности полное выявление всех фактов и документов изучаемой эпохи. На *втором уровне* предпринимается попытка свести воедино факты, собранные в тот или иной исторический период, описать их связи и отношения, чтобы воссоздать некую целостную структуру. Осуществление этой цели связано с возможным извлечением из забвения обойденных современниками тех или иных художников. Стоит предположить, что описания первых вариантов истории искусства соотносились именно с двумя первыми уровнями. В качестве примера можно сослаться на первый вариант труда Д.Вазари «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих». *Третий уровень* — аналитический и сравнительно-критический позволяет не только выявить все явления и факты, имеющие место в тот или иной период, но и классифицировать их. С этим требованием Д.Вазари в первом варианте своего труда, как известно, не справился. Не все художники и даже целые школы попали в поле его внимания, и во втором издании «Жизнеописаний...» он сделал существенные дополнения и поправки. На третьем уровне историк, преследуя воссоздание объективно существующей картины эпохи, остается в то же время субъективным в том смысле, что он видит и мыслит в свете тех

установок, что существуют в его времени, и от духа времени не свободен. Что касается Д.Вазари, то его установкой было предложить такое истолкование художественной жизни Италии в эпоху Ренессанса, которое бы не расходилось с представлениями герцога Медичи.

Вот как понимает сверхзадачу третьего уровня исторического исследования В.Н.Прокофьев. «Суть дела состоит в том, — пишет он, — что <...> любой историк, погружаясь в прошлое, продолжает оставаться представителем собственного своего настоящего — того, что по отношению к изучаемой им эпохе является будущим. Это дает его суждениям историческую перспективу — возможность смотреть на прошедшую эпоху глазами другой эпохи. Но это же всякий раз изменяет его первоначальное (заложенное в двух первых фазах исследования) стремление равномерно и беспристрастно объять изучаемое прошлое. Его “луч зрения”, устремленный туда, невольно смещается в соответствии с интересами, страстями, предрассудками и т. п. его собственного времени». И как показывают комментаторы русского издания исследования Д.Вазари, историк уже ощущал наступающий после художественного подъема упадок или декаданс, но написать об этом не мог, поскольку упадка в эпоху здравствующего герцога, которому был этот труд посвящен, быть не могло. На этом третьем уровне внимание историка, утверждает В.Н.Прокофьев, концентрируется на ключевых фигурах и самых значимых фактах эпохи, на выделении качественных и революционных моментов становления искусства.

Наконец, *четвертый уровень* — синтезирующий или «системный», где важно уяснить место изучаемого периода в историческом процессе становления искусства, его соотношение с предшествующим и последующими периодами. Ведь лишь сопоставление позволит выявить в изучаемом периоде те смыслы, которые трудно распознать, когда исследователь остается внутри исследуемого им периода. Чтобы это выяснить, необходимо отдавать отчет в том, как вообще движется история и, в частности, история такого уникального явления, как искусство. Какие периоды можно в этой истории выделить и в каких взаимоотношениях находится история искусства с большой историей. Классификация уровней исторического исследования позволяет историку ориентироваться в своей области.

Однако ясность, которая есть у В.Н.Прокофьева в отношении истории искусства, отсутствует по поводу теории искусства. Во-первых, теория у В.Н.Прокофьева предстает как теория всеобщего художественно-исторического процесса. Во-вторых, он полагает, что такая субдисциплина до сих пор еще не сложилась, и о ней можно говорить гипотетически. «Такой субдисциплины искусствознания еще нет, — пишет он. — Есть эстетика, которая прямого отношения к искусствознанию не имеет (хотя нередко пытается подменить его собой, как только дело доходит до теоретических проблем) и которая до сих пор тщетно пытается определить границы художественно допустимого — границы эстетического. Есть теория отдельных искусств — его видов и жанров, которая только в последнее время начала приобретать характер морфологии, иначе говоря, — проникаться

духом историзма. Общей же теории художественно-исторического процесса не существует, хотя потребность в ее появлении приобретает все более насущный характер, ибо без нее невозможно представить себе всеобщую историю искусства как целостную и закономерную сверхструктуру, а не как простую сумму разнородных, друг другу противоречащих и друг друга опровергающих эпох художественного сознания, странным образом, однако, сохраняющихся в нынешнем культурном балансе и приобретающих в нем все большее значение».

Таким образом, ясности нет не только по поводу теории искусства, но нет ее и даже не может быть в отношении истории искусства. Да и какая ясность у историка искусства может быть, если историческая наука в целом переживает кризис, а вслед за ней переживает кризис и история искусства как научная дисциплина. В ней происходит движение к новой парадигме в истолковании фактов. Традиционная историография, которую Т.Кун называет «нормальной наукой», устраивает не всех историков. Эти сдвиги в общей науке не могут не затрагивать и историю искусства. С какими бы разновидностями истории мы не сталкивались (историей искусства, историей религии или историей образования и т.д.), все они неизбежно опираются на методологию общей исторической науки, где далеко не всё благополучно. Не случайно историки констатируют кризис исторического сознания.

Конечно, о том, существует ли кризис в научной дисциплине или его нет, можно спорить. Но ясно одно: в наше время происходит обновление методологии исторического познания в целом. Это обновление не может не захватывать и историю искусства. Это обстоятельство обостряет проблемы, связанные с историческим исследованием искусства. Таким образом, несмотря на кажущуюся ясность в истории искусства как научной дисциплине, в ней существует немало проблем. Не случайно, выделяя в истории искусства как науке два основных направления (одно связано с атрибуциями, с установлением датировки, авторства и т.д., другое — с интерпретацией самих произведений), Х.Зедльмайр утверждает, что последняя как самая поздняя остается по-прежнему проблемой. По мнению Х.Зедльмайра, именно это и обязывает и искусствоведа, и историка обратиться к философии, что сам Х.Зедльмайр и делает.

Проблематика исторического знания, в том числе применительно к искусству, зависит от того, как понимается время, в частности, историческое время. И тут историку искусства никак не обойтись без философии. Ведь именно в философии проблема времени является одной из центральных. Это касается прежде всего философии XX века. Об этом красноречиво свидетельствует, например, философия М.Хайдеггера. Не случайно авторитетный французский историк, автор известных в России сочинений Ж. Ле Гофф, определяя предмет исторической науки, обращается именно к М.Хайдеггеру. История, согласно Хайдеггеру, — пишет Ж. Ле Гофф, — «это не просто осуществленная человеком проекция настоящего в прошлое, но и проекция в прошлое в наибольшей степени вымышленной части его настоящего; это проекция в

прошлого будущего, которое он выбрал для себя, это история-вымысел, история-желание, обращенная вспять...».

Уточняя формулировку М.Хайдеггера, Ж. Ле Гофф ставит вопрос — о какой истории в данном случае идет речь? Ведь в реальности существуют две истории: история как коллективная память и история историков. Если говорить об истории как коллективной памяти, то она предстает в мифологизированной, а значит, искаженной форме. Что касается второго понимания истории, то она циркулирует в форме исторической информации, которой владеют профессиональные историки. Сверхзадача этого последнего понимания истории состоит в том, чтобы в мифологизированную историю постоянно вносить поправки. Но возможно ли «вторую» историю отделить от «первой»? Ведь историк, призванный прояснять память и помогать исправлять ошибки, сам подвержен «некой болезни если и не прошлого, то по крайней мере настоящего, а также воздействию существующего на бессознательном уровне образа воображаемого будущего». И сегодня, во втором десятилетии XXI века, отношения между «первой» и «второй» трактовками истории в России принимают острую конфликтную форму. Дискуссии, развернувшиеся в обществе по поводу открытия памятников князю Владимиру, царю Ивану Грозному и Иосифу Сталину, свидетельствуют: история как история коллективной памяти своих позиций не сдает потому, что это мифологизированная история, а миф иногда оказывается сильнее не только зафиксированных историками фактов, но и вообще реальности.

В искусствоведении тоже не существует единой истории. Во всяком случае, ставя вопросы методологии истории искусства, Х.Зедльмайр говорит о существовании, как минимум, двух ее вариантов. Видение истории искусства Х.Зедльмайра отличается от представления этой науки В.Н.Прокофьевым. Согласно Х.Зедльмайру, первый вариант истории искусства как науки связан с приведением в порядок дат и произведений. Здесь на первое место выходит происхождение, установление авторства и т. д. Эта наука не стремится к пониманию самих произведений. Как можно убедиться, то, что у В.Н.Прокофьева представлено в дифференцированном виде, то есть в виде уровней исторического исследования, у Х.Зедльмайра предстает в виде одного из направлений исторической науки об искусстве. А то, что касается обоснования второго варианта науки, то это направление сфокусировано прежде всего на понимании самих произведений, попытке выявить их общие признаки, определить место произведения в генетическом ряду. Если с первым направлением науки более или менее все благополучно, то второе остается проблематичным, открытым для дискуссий. Как пишет Х.Зедльмайр, достижения этой науки скромны, а методология неустойчива.

Между тем, хотелось бы больше строгости: не литературы от искусствоведения, не эстетики от постмодернизма, а методологии более объективной и ранжированной. Как в естественных науках. Ставя акцент на методологии, на совершенствовании интерпретации произведения искусства, Х.Зедльмайр называет как один из способов достижения строгости метода проблематику времени. Если следовать Ж. Ле Гоффу, может показаться, что второй вариант

науки об истории мог бы такую строгость обеспечить. Тогда художник перестанет быть зависимым от первого варианта истории. Но разрыв художника с таким вариантом способен породить конфликт с обществом. Если иметь в виду, что под понятием «миф» не обязательно подразумевать несоответствие реальности, то проблема окажется не столь уж простой. Это скорее форма знания, сформировавшаяся на этапе истории, когда существовала исключительно устная культура. В реальности миф — это подтекст восприятия значимого исторического события, независимо от его сопричастности к прошлому, настоящему или будущему. Этот вывод справедлив и по отношению к восприятию исторического события. Если в событии мифа нет, то он привносится. Это некая константа коллективной реакции на событие, определяющая коммуникацию между искусством и обществом. Во многом данный аспект связан с проблематикой не только истории, но и культуры. Проблема «культура и миф» заслуживает особого внимания для рассмотрения. Таким образом, если в истории искусства есть нерешенные проблемы, то их анализ, возможно, зависит от состояния другой субдисциплины искусствознания, а именно, от теории искусства.

Зависимость активизации теории искусства от смены парадигмы в истории гуманитарных наук

Итак, если с историей искусства многое, как об этом свидетельствует процесс подготовки в Институте искусствознания третьего варианта истории русского искусства, проясняется, то о теории искусства как научной субдисциплины этого не скажешь. На первый взгляд кажется, что теория искусства не имеет четко очерченных границ. К ней в общей науке об искусстве относится все то, что историей искусства не является. Но это не определение. С трудностью очерчивания границ теории связана и ее специфика. Чтобы границы этой субдисциплины были более отчетливыми, необходимо определить ее предмет. Однако с определением предмета возникают трудности, по крайней мере, можно назвать, как минимум, две и попытаться их обосновать.

Первая трудность. Теория искусства, как она складывается в XX веке, единой не является. Здесь следует говорить о теоретическом плюрализме. Теория — следствие существования в истории искусств разных направлений и течений. Каждое из них пытается представить свои принципы, сложившиеся в его границах в виде универсальной теории, то есть общей теории искусства. Так, например, произошло с формализмом как теорией, который, как известно, явился выражением тех приемов и форм выражения, что складывались в футуризме и в авангарде. Чтобы теория искусства превратилась в стройную систему, нужно было бы, чтобы какое-то из многих направлений, каких в XX веке оказалось много, превратилось в универсальное. Но в искусстве XX века такая ситуация отсутствует. В эту эпоху единый универсальный стиль вообще отсутствует. Отсюда возникает плюрализм теоретических установок. Теория искусства, как и наука об искусстве в целом, находится в постоянном становлении, и потому, стремясь достичь своего универсализма, она в реальности находится лишь на пути к нему.

Вторая трудность. В XX веке теория искусства предстает не только в духе плюрализма как следствия существования многих течений. Кроме всего прочего, она предстает в форме теории конкретных видов искусства. Пожалуй, объем теории этого типа даже преобладает. На определяющее место в художественной жизни и, соответственно, в истории претендует не только какое-то одно течение, но и отдельный вид искусства. В этом случае особенности, характерные для такого вида искусства, претендуют на универсальность, то есть на подражание всех остальных искусств одному из них. В этом случае, кроме обозначения вида искусства, скажем, музыки, театра, скульптуры, живописи, возникают понятия музыкальности, театральности, скульптурности и живописности как общих признаков даже не стиля, а художественной жизни. Каждый конкретный вид искусства оказывается в зависимости от тех особенностей, которые характерны для вида искусства, оказавшегося в центре художественной жизни. Видимо, такую ситуацию следует считать следствием утраты единого художественного стиля, который в предшествующие столетия определял логику художественного процесса и эмансипацию видов искусства. Причем, о стабильности в использовании этих понятий говорить не приходится, поскольку система видов искусства в ее прежнем виде, когда соотношение видов искусства длительное время сохраняется неизменным, практически невозможна. Одни виды искусства претендуют на первые места в этой системе, другие вытесняются на второстепенные места.

Естественно, что такие колебания воздействуют и на быстро сменяющиеся друг друга парадигмы в методологии. И поскольку был упомянут формализм, поставим вопрос о его претензии на универсализм, то есть на его вклад в то, что можно было бы назвать общей теорией искусства. Вопрос этот весьма значим, ведь, например, А.Габричевский определяет формализм исходной точкой теории искусства вообще. В этом существует определенный смысл. Может быть, действительно, формализм можно рассматривать следствием изменения парадигмы. Это просматривается и в отказе формализма от эстетики, и в начавшейся ассимиляции лингвистики. До формализма теорию искусства и эстетику было трудно различить. Казалось, это одно и то же. Скажем, сочинение Г.Э.Лессинга о взаимодействии живописи и поэзии можно одновременно считать и сочинением по эстетике и сочинением по теории искусства. То же можно сказать и о гегелевской эстетике. Ведь именно Гегель обсуждает вопрос об изменениях, происходящих в системе видов искусства. Высоко оценивая ситуацию в становлении науки об искусстве, связанную с возникшим представлением о произведении искусства как замкнутым в себе микрокосмом, А.Габричевский утверждает, что именно это и определяет открытия формализма. «В этом заключается неопределимая и неотъемлемая заслуга так называемого формализма, — пишет он, — а именно в том, что он со всей остротой и исключительностью выделил этот основной структурный момент всякого художественного предмета в отличие от других сфер культурного бытия и выражения и, положив этим основание для всякой теории искусств, поскольку она исследует своеобразие внешнего и внутреннего

строения искусства вообще и отдельных искусств в частности, обогатил науку изощренным и богатым аналитическим методом».

Но обладала ли принципиальной новизной установка исследователя на выделение структурных элементов, что улавливает А.Габричевский в формализме? Ведь, по сути, это было возвращение к аристотелевской традиции, а именно, к тому, что обычно называют поэтикой. Следовательно, мода на поэтику в искусствоведческой рефлексии XX века тоже выражает потребность в теории. Известно, что когда наука при определении своего предмета изучения сталкивается с трудностями, она прибегает к функционалистской постановке вопроса. Если мы затрудняемся определить само явление, то можно поставить вопрос о его функциях, что может приблизить и к более полной характеристике предмета, и к его определению. Вот так мы и поступим, ставя вопрос: в чем же заключаются функции теории искусства как субдисциплины искусствознания?

Будем исходить из того, что в ситуации усиливающегося внимания к исторической науке, что продиктовано социальными сдвигами и, в частности, становлением сначала индустриальных обществ, а затем и глобализационными процессами и т.д., между разными науками происходит интенсивный взаимообмен. В этом активное участие принимает историческая наука, ассимилирующая достижения, имеющиеся в других науках. Так, констатируя ситуацию конца XX века, А.Гуревич пишет: «Но подлинная свобода научного творчества возможна лишь при условии, что историк напряженно вдумывается в эпистемологические основания своего исследования, творчески и критически осваивая при этом достижения гуманитарного знания своего времени».

Такова необходимость, которую диктует время. Но за плечами историков груз традиций и уже апробированных подходов. Это особенно касается так называемой «нормальной науки», которая пользуется давно утвердившими себя и проверенными на истинность установками. В этой ассимиляции подходов, заимствуемых из других наук, должны быть посредники. Представляется, что функции теории искусства как субдисциплины искусствознания заключаются в том, чтобы она играла роль такого посредника между историей искусства и искусствознанием в целом, с одной стороны, и остальными гуманитарными дисциплинами, а также с философией и ее различными направлениями, например, с герменевтикой, структурализмом или постмодернизмом, с другой. Так, историку, погруженному в обилие фактов прошлого, трудно разбираться в философских тонкостях Ж.Дерриды или Ж.Делёза, но очевидно, что их философские открытия улавливают те процессы, которые пока еще не становятся предметом внимания историков. Видимо, еще длительное время их будет трудно применить в исторических исследованиях. Новые идеи, рождающиеся, например, в XX веке в философии или в этнологии, должны быть обсуждены, осмыслены и прокомментированы в теории прежде, чем они станут достоянием историков.

В данном случае не может не возникнуть вопрос: если «нормальная наука» давно утвердилась в своих установках, а применяемая в ней методология

устоялась, то зачем искусствоведу проявлять интерес к другим наукам? Дело, видимо, заключается в том, что как между видами искусства, так и между науками, складываются специфические отношения, которые могут сохраняться неизменными на протяжении какого-то длительного периода. Как правило, в этих взаимоотношениях лидирует какая-то одна наука, которой раньше других удастся сделать открытие, получить некое знание о мире, способное обогащать другие науки. Иначе говоря, в такой «продвинутой» науке раньше, чем это произойдет в других науках, происходит переход к новой парадигме. То, что «нормальная наука» отвергает, поскольку она консервативна, может прорваться в смежных науках, где новому научному осмыслению подвергается то, чего «нормальная наука» избегает и не способна объяснить. Следовательно, в этом случае возникает необходимость в ассимиляции новой парадигмы другими науками, в том числе, и искусствоведением.

В истории искусствоведения XX век занимает особое место. Можно утверждать, что это столетие было столетием теории, порожденной плюрализмом подходов. Нельзя утверждать, что научное сообщество в области искусствоведения постоянно демонстрирует консерватизм, что, в общем, свойственно «нормальной науке». Искусствоведение этого времени ассимилировало самые разные теоретические концепции, в том числе, — и даже в основном — те, что возникли в других гуманитарных науках. В иных случаях это давало возможность оценивать эту ситуацию негативно. Искусствоведы оказались готовыми к ассимиляции достижений, имевших место в других дисциплинах. Вот как, например, эту ситуацию оценивал в 1990-е годы Г.Вдовин. «Отечественное искусствоведение давно потеряло из поля своего зрения главный предмет гуманитарии — человека, его мысль и его чувство, — говорит он. — 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».

Запомним мысль искусствоведа по поводу утери в искусствоведении человека. Мы к этому еще вернемся в связи с дискуссиями по поводу возникновения науки о культуре и реакциях на это искусствоведов. Но что нового в этой своей оценке состояния науки об искусстве Г.Вдовин сформулировал? По сути дела, он лишь повторил сказанное одним из самых авторитетных историков искусства В.Лазаревым еще в начале 1970-х годов. Отмечая несомненные успехи истории искусства как научной дисциплины, В.Лазарев констатировал: «Наша наука развивается в направлении все большей филологической оснащенности. Исчерпывающее знание литературных первоисточников, наличие обширнейших собраний фотографий, блестящие успехи современной реставрационной практики, возможность совершить быстрое путешествие в любой уголок мира для изучения на месте обследуемого памятника, ознакомление в университете со всеми основными направлениями науки — все это дает в руки исследователя наших дней такие средства, о которых мог

только мечтать ученый XIX века. Но все это не решает вопроса о методе. Наша наука слишком расплылась, слишком распалась на отдельные, часто взаимоисключающие течения, ей не хватает синтетичности, иначе говоря, способности органически объединять различные элементы в единое целое». Нельзя не ощутить, что постижение искусства XX века для историка, привыкшего иметь дело с удаленными эпохами, когда единый художественный стиль делал художественную жизнь более однородной и упорядоченной, представляет сложнейшую проблему. Но ведь в зависимости от ситуации в самом искусстве оказывается и методология его изучения, плюрализм которой, как можно убедиться, пугает историка.