



Санкт-Петербургский
государственный
университет
www.spbu.ru

В. Г. Власов

ТЕОРИЯ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Виктор Георгиевич Власов

Теория формообразования в изобразительном искусстве

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=26337429

Теория формообразования в изобразительном искусстве: учебник:

СПбГУ; Санкт-Петербург; 2017

ISBN 978-5-288-05732-8

Аннотация

Автор знакомит читателя с основами теории формообразования как неотъемлемой частью общей теории изобразительного, декоративно-прикладного искусства и архитектуры. В учебнике даются основные понятия и термины общей и специальной теории формообразования, рассматриваются различные концепции и подходы к исследованию искусства в отечественной и западноевропейской историографии, что должно способствовать развитию у обучающихся умений и навыков самостоятельного анализа конструкции и композиции художественных произведений. Приводятся таблицы, схемы и глоссарий, облегчающие пользование учебником. Предназначен для магистров и аспирантов, обучающихся по программам «Искусствоведение». Может быть полезен студентам, аспирантам, преподавателям

гуманитарных вузов, а также всем интересующимся проблемами искусства.

Содержание

Введение	7
Глава первая	18
1.1. Антропный принцип и основные компоненты системного знания об искусстве: онтология, аксиология и феноменология искусства	18
1.2. Основополагающие понятия искусствоведческой науки: искусство, эстетическая деятельность, художественное творчество	24
1.3. Морфология науки об искусстве. Искусствоведение и искусствознание. Специфика имплицитной эстетики и художественной критики	32
Вопросы для самоконтроля	48
Литература для самостоятельной работы	49
Глава вторая	51
2.1. Проблемы обособления истории искусств от всеобщей истории. «История искусства древности» И. И. Винкельмана	51
Конец ознакомительного фрагмента.	57

Виктор Власов

Теория формообразования

в изобразительном

искусстве: учебник

ИЗДАТЕЛЬСТВО САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО УНИ-
ВЕРСИТЕТА



Рецензенты:

д-р искусствоведения *А. А. Дмитриева* (Ин-т истории С.-
Петербурб. гос. ун-та),

д-р филос. наук *Н. В. Филичева* (С.-Петербурб. нац. исслед.
ун-т информац. технологий, механики и оптики)

*Рекомендовано к печати Учебно-методической комиссией
Института истории Санкт-Петербургского государствен-*

ного университета

Введение

Системный подход к изучению искусства, интегральное знание и таксономия искусствознания в системе гуманитарных наук

Современное искусствознание достигло такого уровня накопления и обобщения исторического материала, что наиболее успешными оказываются исследователи, которые не только много знают, но и правильно мыслят. Основой научного мышления является *системный подход*. Этот подход, в свою очередь, базируется на классификации и систематике.

Под *классификацией* понимается описание и размещение изучаемых объектов по каким-либо признакам в гипотетической системе соподчиненных понятий. *Систематикой* принято называть научную дисциплину, предмет которой составляет разработка принципов классификации каких-либо объектов и практическое приложение этих принципов к построению системы. Понятие системы включает не только размещение, но и наличие действующих прямых и обратных связей между всеми ее элементами. Система имеет двойственную природу. С одной стороны, системными являются все достаточно сложные изучаемые объекты, с другой

стороны, система – это метод и желаемый результат любого научного исследования.

Таксономией (от греч. *taxis* – расположение, строй и *nomos* – закон) называют теорию классификации и систематизации сложноорганизованных объектов, имеющих иерархическое строение. Термин предложил в 1813 г. швейцарский ботаник Огюстен Пирам Декандоль (1778–1841), занимавшийся классификацией растений. Позднее этот термин стали использовать для обозначения общей теории классификации и систематизации сложных объектов как в биологии, так и в других областях знаний: в лингвистике, географии, геологии, теории культуры.

Термин «таксономия» иногда применяют в качестве синонима понятия «систематика», но на самом деле он имеет более узкое значение, а именно обозначает соподчиненность частного и общего, например, место и значение искусствоведения в системе гуманитарных наук, отношения и связи истории и теории искусства, теории искусства и теории формообразования в различных родах, видах, разновидностях и жанрах художественного творчества.

Основоположителем *теории систем* считают австрийского биолога и философа Людвиг фон Бергаланфи (1901–1972). В первой половине XX в. в методологии гуманитарных наук осуществлялся переход от классификации изучаемых объектов к построению типологических систем. Одним из уроков этого периода можно считать укрепление убеж-

денности в том, что в отличие от точных наук в искусствознании неэффективны количественные методы и категоричные оценки эстетических и художественных явлений. Поэтому в 1970-х годах в западноевропейском искусствознании в качестве закономерной реакции на исследования структуралистов и под воздействием общей атмосферы постмодернистской эстетики развивалась методология постструктурализма, отрицающая системность искусства (или произведения искусства) как объекта исследования.

Постструктуралистский метод интерпретации произведения искусства предполагает *деконструкцию* – «пересоздание» мнимой системности объекта, при этом сам объект и исследователь (автор) одинаково влияют друг на друга. Термин «деконструкция» предложил французский философ и теоретик постмодернизма Жак Деррида (1930–2004).

В искусствознании постструктуралистский подход базируется на следующих принципах:

- единственно верная интерпретация произведения искусства невозможна;
- предметом искусствознания является не художественный объект, а его интерпретации, причем таких интерпретаций существует множество;
- исследования в области гуманитарных знаний имеют метафорический характер и представляют собой относительную (параллельную предмету изучения) лингвистическую реальность;

- дефиниции (определения и термины) искусствоведения имеют символический смысл и являются мифологемами (художественно-образными аналогами изучаемых явлений);
- язык исследования обладает теми же качествами, что и художественное произведение, – риторичностью и метафоричностью.

В России в то же самое время, в 1960-1970-х годах, интенсивно разрабатывалась *общенаучная системная методология*. Однако для применения подобной методологии необходимо сделать как минимум два допущения:

- объект исследования представляет собой систему;
- эта система познаваема.

Систему противопоставляют окружающей среде. При этом предполагаются:

- целостность (первичность целого в отношении частей);
- неаддитивность (несводимость свойств системы к простой сумме составляющих ее частей);
- структурность (определенность необходимых и достаточных элементов для функционирования системы, наличие координационных и субординационных связей между ними);
- иерархичность (соподчиненность элементов по смыслу, т. е. наличие подсистем, каждая система должна рассматриваться как элемент более общей системы);
- вариативность (системы бывают изолированные, замкнутые, открытые, но они тем или иным способом изменя-

ются и развиваются).

В общих чертах для системного подхода в гуманитарных науках характерны следующие принципы:

1) рассмотрение объекта в качестве целостной (завершенной) системы элементов, закономерно взаимосвязанных между собой;

2) выявление элементов, необходимых и достаточных для функционирования данной системы и ее системообразующих связей;

3) изучение каждого элемента, его внутренней структуры и функций с учетом его особого места в системе целого и способа связей с другими элементами данной системы.

В эстетике и культурологии методы системного подхода разрабатывал профессор философского факультета СПбГУ Моисей Самойлович Каган (1921–2006) в статье «О системном подходе к системному подходу» (1973), монографиях «Морфология искусства» (1972), «Философия культуры» (1996), «Эстетика как философская наука» (1997). М. С. Каган, в частности, писал: «Ясно, что имеется в виду совсем не конкретная методологическая процедура частного значения — “подход” в собственном смысле слова, а нечто гораздо более масштабное – особый способ мышления, проявляющийся в наши дни и в научном познании, и в техническом творчестве, и в проектной деятельности... Обретение системным мышлением парадигмального масштаба. объясняется тем, что во второй половине XX в. во всех областях

культуры приходится иметь дело с целостными, сложными и сверхсложными системами, которые оказываются доступными познанию, преобразованию, управлению, проектированию именно в своей целостности и поэтому не допускают привычного аналитического расчленения и оперирования каждой частью порознь»¹.

Таким образом, в философии, эстетике, культурологии, истории и теории искусства XX в. мы наблюдаем последовательную разработку системной методологии, учитывающей опыт структурализма и постструктурализма.

Еще одна важнейшая тенденция – *стремление к интегральности (целостности) знания*, объединению концепций и методов разных наук. Существуют интегральная философия, интегральная психология, интегральная социология П. А. Сорокина, провозгласившего «добровольное объединение религии, философии, науки, этики и искусства» в единую систему знаний «высших ценностей Истины, Добра и Красоты»². Подобные идеи ранее разделяли философы-позитивисты: Р. Карнап, Г. Райхенбах, Б. Рассел, Ф. Франк, М. Шлик.

Философия интегрализма в значительной степени повлияла на формирование общенаучной методологии XXI в. Еще в 1970-х годах «на методологической почве, вспаханной си-

¹ Каган М. С. Эстетика как философская наука. СПб., 1997. С. 50.

² Сорокин П. А. Моя философия – интегрализм // Социологические исследования. 1992. № 10. С. 35–38.

стемным подходом»³, родилась *синергетика* (от греч. *syn* – совместно и *ergos* – действующий) – междисциплинарное направление научных исследований, цель которых – изучение явлений и процессов как сложных, динамических, самоорганизующихся, так называемых «неравновесных систем».

Синергетика объясняет появление таких систем законами эволюции: от элементарного и примитивного к сложно-составному и более совершенному. Синергетику называют *универсальной теорией эволюции*, создающей общую основу для описания механизмов возникновения любых явлений в природе, технике, обществе.

Автор термина «синергетика», американский инженер, дизайнер и изобретатель Ричард Бакминстер Фуллер (1895–1983) изложил обоснование новой науки в книге «Синергетика: исследования в геометрии мышления» («*Synergetics: Explorations in The Geometry of Thinking*», 1975). Однако еще в 1967 г. польский исследователь И. Забуский пришел к выводу о необходимости единого (синергетического) подхода к решению глобальных проблем человечества.

Философско-методологическое обоснование термина «синергетика» разработали немецкий физик-теоретик Герман Хакен (род. 1927) в книге «Синергетика» (1977), а затем И. Р. Пригожин, И. Стенгерс. В 1969 г. в Москве был основан ежегодник «Системные исследования». В 1993 г. опубликована книга И. А. Евина «Синергетика искусства», в 2004 г. –

³ Каган М. С. Эстетика как философская наука. С. 51.

его монография «Искусство и синергетика». В философии культуры важное значение имел ряд публикаций Е. Н. Князевой и С. П. Курдюмова (1994–2007).

Синергетическое объяснение мира предполагает, что законы самоорганизации развивающихся систем имеют не частный, а всеобщий характер перехода от низших форм к высшим, от одного порядка к другому и поэтому применимы к исследованию культуры и искусства. Термин «синергетика» имеет и другие, традиционные значения, например, совместное действие различных энергий и сил, сотворчество, прежде всего Бога и человека. Отсюда понятие *антроподицеи* (греч. *anthropos* – человек и *dike* – справедливость) и синергетической функции искусства, преобразующей человека. Под воздействием философии Г. В. Ф. Гегеля, Ф. Ницше и Э. Кассирера концепцию антроподицеи (оправдания человека творчеством в качестве ответа на творческий акт Бога) разрабатывал русский мыслитель Н. А. Бердяев. В современных исследованиях и эстетике постмодернизма «преобразовательную функцию» искусства все чаще интерпретируют в качестве «со-созидательной» (сотворческой), преобразующей самого человека и только через человека окружающий мир.

По мнению иных исследователей, синергетическая методология не открывает нового, а лишь в современных терминах описывает ранее известные понятия. Однако главное заключается в более сложном понимании самой системной ме-

тодологии. Если необходимо, к примеру, исследовать композицию одного произведения искусства, то следует исходить не только из более крупной системы, в которую входит искомая (творческий метод художника, определяемый стилем эпохи и т. д.), но и рассматривать эти структурные связи в историко-культурной динамике.

Дифференциация и специализация теории и практики искусства, а также «выход» постмодернистского искусства за границы традиционного понимания предмета и метода художественного мышления предъявляют дополнительные требования к искусствоведению как научной дисциплине. Поэтому в основу новейшей постмодернистской методологии ее создатели положили общую теорию систем, методику междисциплинарных исследований, методы многомерного анализа гуманитарных проблем (англ. *multivariate analysis methods*).

Междисциплинарный подход, предполагающий изучение одного предмета с позиций представителей разных областей знаний либо одним исследователем с разных сторон, именуют многоуровневым. Совмещение многоуровневого и многоаспектного подхода именуют *согистическим* (совместно познавательным, от греч. *sogestia* – совместное деяние). Согистический подход предполагает изучение предмета как сложной, многомерной системы одновременно на нескольких уровнях представителями различных наук. Для достижения этой цели необходимо прежде всего совместить пред-

метный, функциональный и исторический подходы.

Качественное своеобразие целостности произведения искусства при такой сложной методике обеспечивается вниманием к системности внутренних и внешних связей по принципу от общего к частному. Пример из археологической практики, поясняющий эту мысль, приводит М. С. Каган: «Найдя в ходе раскопок осколки керамических сосудов, исследователь должен установить, какие из них являются частями одного сосуда, а какие принадлежат другим, и найти место каждой части в структуре целого, притом, что некоторые из них могли быть утрачены, но должны быть мысленно восстановлены для определения и необходимости, и достаточности всех частей сосуда как целостной системы»⁴.

Одна из опасностей, подстерегающих сторонников системных методов изучения искусства, именуется *редукционизмом* (от лат. *reduc-tio* – возвращение, отодвигание назад) – тенденцией, действием или процессом, приводящими к упрощению структуры какого-либо объекта. В философии культуры редукционизм означает сведение высших форм движения энергий к низшим: социокультурных к биологическим, психологических к физиологическим, духовных к материальным, художественных к эстетическим, эстетических к техническим.

Согласно концепции М. С. Кагана, междисциплинарный уровень исследований – это основной уровень интеграции

⁴ Там же. С. 56.

в сфере научного знания. Междисциплинарный уровень включает следующие ступени «восхождения»:

1. Предварительный синтез в результате «скрещивания нескольких дисциплин».
2. Собственно междисциплинарная, или трансдисциплинарная, ступень, на которой вырабатываются общие принципы и методы исследования.
3. Общенаучный уровень, на котором создаются комплексные исследовательские программы.
4. Философская ступень, позволяющая исследователям разных наук, используя общие методологические установки, воссоздавать «целостную картину мира».

Глава первая

Специфика, закономерности развития, основные жанры и функции науки об искусстве

1.1. Антропный принцип и основные компоненты системного знания об искусстве: онтология, аксиология и феноменология искусства

Специфика гуманитарного знания – традиционная философская проблема. Ее рассматривали В. Виндельбанд, Х.-Г. Гадамер, В. Дильтей, Г. Риккерт, Э. Шпрангер. Первая особенность гуманитарных наук состоит в их как бы неполной научности. Различные области знаний о человеке с необходимостью включают метафизику: иррациональные предметы и интуитивные методы познания духовной реальности, недоступной непосредственному созерцанию и точному измерению. Вторая особенность заключается в том, что гуманитарные науки – это «объективно-субъективные знания», обращенные в равной степени на объект изучения и

на субъект, самого исследователя. Гуманитарность следует понимать как познание духа, в том числе и духа наук о духе. Третья особенность, вытекающая из предыдущих, – феноменологический характер гуманитарной онтологии, в том числе онтологии науки об искусстве.

Соответственно формируется предмет *онтологии, аксиологии и феноменологии искусства*. Онтологией (от греч. *ontos* – сущее, истинное и *logos* – понятие, учение) называют учение о мире как истинно сущем в его отношении к человеку. Основным предметом онтологии является бытие, определяемое в качестве полноты и единства всех видов реальности: объективной, физической, субъективной, социальной и виртуальной. Применительно к искусству онтологическая проблематика формулируется следующим образом: что есть искусство, как оно существует, каковы его структура и функции в их отношении к миру и человеку.

В истории классической философии известно множество онтологических концепций, мало согласующихся друг с другом. Для «новой онтологии» XX–XXI вв. характерно перенесение области реального в метафизику, в реальность мирового духа, активно воздействующего на материальный мир – действительность. В результате такого смещения акцентов снимается традиционное противопоставление познающего мир субъекта (человека) и познаваемого объекта, внутреннего сознания и внешнего мира. Основное внимание, в частности в эстетике, уделяется не «объективному суще-

ствованию» материи, например материальной формы произведения искусства, а «соприсутствию духа иному существу». По определению австрийского психолога Виктора Эмиля Франкла (1905–1997), признание этого факта позволяет осознать «сущность духовного существования, духовной реальности»⁵.

Однако духовная реальность недоступна рациональному познанию. Она не находится где-то в определенном месте, а существует везде и всегда. Так же, как с помощью телескопа можно наблюдать планеты и звезды, за исключением самой Земли, так и человек может исследовать все что угодно, за одним исключением: он никогда не сможет понять мир в онтологическом смысле. Иначе говоря, субъект никогда не сможет в полной мере стать собственным объектом. Это важное положение объясняет суть понятия «онтология искусства».

Поэтому онтологию в последние десятилетия все чаще связывают с антропным принципом (греч. *anthropos* – человек). В этом определении античный антропоморфизм получил более сложное философское обоснование. Согласно антропному принципу, без человека материальный мир не онтологичен. Вселенная создана именно такой, чтобы мог появиться наблюдатель. основополагающие физические константы Вселенной предопределяют зарождение жизни и появление человека на Земле, который был бы способен вос-

⁵ Франкл В. Человек в поисках смысла. М., 1990. С. 94.

принять, осознать и отразить в образах и символах устройство видимого мира.

Одна из концепций антропного принципа сводится к следующему: если бы физические свойства Вселенной были иными, их некому было бы изучать. Этой концепции придерживались российские астрофизики и математики А. Л. Зельманов, Г. М. Идлис, И. Л. Розенталь, И. С. Шкловский. Показательно также высказывание американского физика Джона Уилера (1911–2008), автора классической антропной концепции, названной им «принципом участия»: «Порождая на некотором ограниченном этапе своего существования наблюдателей-участников, не приобретает ли, в свою очередь, Вселенная посредством их наблюдений ту осязаемость, которую мы называем реальностью? Не есть ли это механизм существования?.. Не порождают ли каким-то образом миллиарды наблюдений, как попало собранных вместе, гигантскую Вселенную со всеми ее величественными закономерностями?.. То, что мы называем реальностью, вырастает в конечном счете из постановки вопросов и регистрации ответов “да-или-нет”; проще говоря, все физические сущности в своей основе являются информационно-теоретическими, а Вселенная требует нашего участия»⁶.

Соответственно решается вопрос о соотношении понятий «реальность» и «действительность», в том числе примени-

⁶ Wheeler John A. Information, Physics, Quantum: The search for Links // Complexity, Entropy, and the Physics of Information. Redwood City (CA), 1990.

тельно к художественному творчеству. Реальность – онтологическое бытие-в-себе, абстрагированное от познавательной связи (в изобразительном искусстве от зрительного восприятия окружающего мира). «В отличие от действительности в реальности можно различить возможность и необходимость, в то время как в действительности они совпадают... Таким образом, проблема заключается в том, каким образом дана нам реальность, как мы понимаем ее»⁷. Истинная, абсолютная реальность недоступна непосредственному наблюдению, ощущению с помощью органов чувств. Она может только представляться воображению. Действительность являет собой частично осуществленную реальность.

Аксиологией (от греч. *axia* – ценность и *logos* – слово, учение) называют теорию ценностей. Как раздел философского знания аксиология возникает тогда, когда понятие бытия в нашем сознании разделяется на два элемента: реальность и ценность как возможность ее практической реализации. Следовательно, практическая задача аксиологии в искусствоведении – показать возможности смыслообразования и ценности художественного творчества.

Третий основной компонент системного знания об искусстве – феноменология (нем. *Phänomenologie* – учение о явлениях). Как направление в философии XX в. феноменологическое учение основывается на непосредственном, или беспредпосылочном, опыте познающего сознания. Проще гово-

⁷ Краткая философская энциклопедия. М., 1994. С. 388.

ря, феноменология – это философская наука о чувственном восприятии мира.

Выдающийся немецкий философ, основатель феноменологии Эдмунд Гуссерль (1859–1938) утверждал, что «противопоставлять следует не образ и действительность, как в классической метафизике (это противоречит опыту и ведет к бесконечному регрессу), а ноэзис и ноэму»⁸. Ноэзис (греч. *noesis* – мышление) в феноменологии Гуссерля – это содержание переживания как такового, абстрагированное от трансцендентной реальности. Ноэма (греч. *noema* – мысль) – «вынесенное суждение», мысленное представление о предмете, или предметное содержание мысли. Ноэма означает содержание переживания, сопряженного с трансцендентным. Таким образом, снимается традиционное для классической философии противопоставление материального и духовного. В творческом акте художника эти понятия сливаются и преобразуются в новое метафизическое качество.

⁸ Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Т. 1. М., 1999. С. 197.

1.2. Основопологающие понятия искусствоведческой науки: искусство, эстетическая деятельность, художественное творчество

Профессиональный подход к изучению какого-либо вопроса в отличие от любительского интереса и простого любопытства предполагает ясное определение предмета и метода, а также однозначность используемой терминологии. Предметом искусствознания в самом широком смысле этого слова является искусство как особый феномен человеческой деятельности, возникший эволюционно и развивающийся в качестве составной части культуры.

Однако выполнение такого предварительного условия вызывает у многих специалистов скептическое отношение. Так, С. С. Ванеян отмечает: «История искусствознания в XX веке – это история не совсем удачной попытки рождения новой научной дисциплины. Ни рецепция смежных методологий, ни опыт усвоения максимального числа концептуальных контекстов – ничто не позволило искусствознанию стать отдельной и самостоятельной наукой об искусстве. Причина тому не только в специфике гуманитарного знания вообще, не предполагающего чрезмерной специализации отдельных наук внутри себя, так как предмет интереса един и неделим

– сам человек... По всей видимости, само искусство, художественное творчество – творцы и их творения – по природе своей не есть что-то самостоятельное и независимое, как хотелось думать эстетизму XIX столетия. Присущий художественной деятельности символизм заставляет рассматривать продукт этой деятельности, то есть произведение искусства, при самом деликатном подходе как “систему отсылок”, как риторически-репрезентирующий дискурс, образительность которого выходит далеко за пределы визуального ряда»⁹.

Далее, рассуждая о терминах, автор восклицает: «Как совместить теорию и методологию?.. Или следует предположить, что теория предшествует, предваряет и предвосхищает методологию? И так ли уж они взаимосвязаны? Быть может, они приложимы к разным сферам? Не стоит ли, наоборот, развести теорию и методологию, отведя первой область собственно строительства, а методологии – область последующего комментирования? Или теория сродни критике и относится к современным явлениям, а методологию стоит отнести в область истории?»¹⁰.

Работы российских ученых 1960-1970-х годов, времени интенсивного развития отечественного искусствознания, как правило, начинались с фразы: «До настоящего времени в

⁹ Ванеян С. С. Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии. М., 2010. С. 4–5.

¹⁰ Там же. С. 8.

этой области не разработано общепринятой системы терминологии». Ныне эта фраза кажется банальной, но положение существенно не изменилось. Неопределенность содержания и небрежность использования касается даже основополагающих категорий, таких, например, как «искусство», «эстетическая деятельность», «художественное творчество». Безусловно, с научной точки зрения, они не являются синонимами, но в обыденной речи и даже в научных текстах их часто подменяют одно другим. Лексическая логика подсказывает: если в истории мысли и языка сформировались понятия, различающиеся по смыслу, то в терминологическом отношении невыгодно использовать их в качестве синонимов. За каждым понятием следует закрепить особое содержание.

Для выяснения отношений связи и различия тех или иных понятий необходимо исходить из двух оснований: этимологии и исторического развития значений. При этом нужно иметь в виду, что первичные значения (этимология) всегда дополняются, а часто и отрицаются последующим развитием. Данное обстоятельство особенно важно для уяснения отношений понятий «искусство» и «художество». Русское слово «искусство» означает прежде всего совокупность опытных знаний, навыков и умений; то, что делается мастерски, искусно (от *искус* – опыт, проба; искушение – испытание). М. Фасмер в этимологическом словаре дает к слову «искусство» латинский эквивалент: *experimentum* (опыт, практика, наглядный довод, основанное на опытах доказа-

тельство).

В «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даля приводится следующее определение: «Искусный, относящийся к искусу, опыту, испытанию, искусившийся, испытанный, дошедший до умения или знания многим опытом, хитро, мудрено, замысловато сделанный, мастерски сработанный, с умением и с расчетом устроенный... Искусство – принадлежность искусного, искусность; знание, умение, развитая навыком или учением способность. рукоделье, ремесло. Искусство также противоплагается природе и тогда означает всякое дело рук человеческих». Аристотель (384–322 гг. до н. э.) определял искусство (греч. *techne*) как «творческую привычку, следующую истинному разуму». При этом подразумевалось соревнование в техническом мастерстве (греч. *techne* – искусство, мастерство, умение). Художество еще не выделялось из искусства. На Руси использовали слово «рукомесло».

Художественная деятельность в отличие от общего смысла слова «искусство» предполагает неповторимое, индивидуальное мышление в художественных образах, сложившееся в общих чертах только на рубеже XV–XVI в. в связи со значительной персонализацией творчества в эпоху итальянского Возрождения. До этого момента мы наблюдаем преимущественно общую историю искусства, а не персонального художества.

Французский писатель-эссеист П. Валери отмечал: «сло-

во «искусство» вначале означало способ действия и ничего больше». Но такое широкое понимание «вышло из обихода». Термин «искусство» постепенно сужался в своем значении и «стал применяться лишь к способу действия во всякой сознательной или сознанием обусловленной деятельности – с тем ограничением, что этот способ подразумевает у субъекта либо какую-то подготовку, либо известный навык»¹¹. В этом смысле мы говорим об искусстве вождения автомобиля или об искусстве кулинарии, искусстве дыхания и искусстве жизни. Но не все «способы искусства» в равной мере доступны каждому человеку, поэтому значение слова «искусство» дополняется понятием качества или ценности способа действия.

Постепенно в процессе исторического развития и дифференциации значений слов в русском языке появился термин *художественный* (в смысле «сведущий, ловкий, опытный», от готск. *handags* – ловкий, мудрый; *handus* – рука). Это слово помогает отделить особый тип творческой деятельности от общего значения слова «искусство» как качественной оценки мастерства в любой области.

Дополнительная трудность заключается в том, что в романских языках и соответственно в западноевропейском искусствоведении отсутствует подобное разделение, с чем связаны сложности перевода терминов с одного языка на другой. Искусство, художество, умение, мастерство, артистизм,

¹¹ Валери П. Об искусстве. М., 1993. С. 91–92.

как правило, переводятся одинаково (англ., фр. *art*, итал. *arte*, нем. *Kunst*). И это несмотря на то, что существуют возможности нюансирования значений с помощью близких понятий, например, «умение», «мастерство», «навык», «спорровка» (англ. *skill*, фр. *compétence*, ит. *maestria, abilità*, нем. *Fertigkeit*), а также «ремесло, ручная работа» (англ. *handicraft, arts and crafts*, фр. *artisanat, maotrise, métier*).

Не менее существенным является установление отношений связи и различия понятий «эстетическое» и «художественное». М. С. Каган еще в 1960-х годах на лекциях по эстетике пояснял различия областей эстетического и художественного сознания, рисуя мелом на доске схему из двух пересекающихся кругов, частично перекрывающих друг друга. В дальнейшем М. С. Каган уточнял подобные отношения в книгах «Человеческая деятельность» (1974), «Эстетика как философская наука» (1997), подчеркивая, что эти понятия нельзя синонимизировать либо расценивать художественное только как «высшее проявление эстетического». Художественное произведение может находиться в сфере эстетического лишь частично или совсем выходить за его пределы, а эстетическая деятельность, в свою очередь, – не совпадать с художественной. Так, например, собирание цветных камешков на берегу моря или расстановка мебели в комнате, размещение картин на стенах или расстановка горшков с цветами на подоконнике представляют собой эстетическую, но не художественную деятельность.

Специфику эстетического творчества хорошо иллюстрирует ушедшая в прошлое деятельность художника-оформителя. Пользуясь комбинаторным методом, такой специалист искусно komponует из предоставленных ему готовых элементов (фотографий, репродукций, шрифтов) некое гармоничное целое, в иных случаях оформляет пространство интерьера или экстерьера. Такая деятельность имеет, безусловно, творческий, эстетический, даже преобразовательный, но нехудожественный характер. Ныне этот вид творческой деятельности поглотил дизайн. Различные виды дизайн-проектирования в той или иной степени включают элементы технического, эстетического и художественно-образного мышления, но при этом остаются специфичными.

Художественный образ может вмещать эстетические качества, оцениваться эстетически положительно, проще говоря, воплощать красоту. Но может и вызывать отвращение, нарушать законы гармонии и именно в этом обретать выразительную силу. Проблемными в сфере отношений эстетического и художественного до настоящего времени остаются многие формы авангардного искусства: дадаизм, сюрреализм, поп-арт, рэди-мэйд.

В эстетической деятельности в отличие от художественной не создается ранее не существовавший в природе образ. Художественность предполагает неповторимое, уникальное единство общего и единичного, абстрактного и конкретного, идеального и натурального, объективного и субъективного.

В эстетическом сознании – ощущении и переживании красоты – человек как бы растворяется, обезличивается в переживаемом предмете; в художественном – активно вторгается в действительность и «опредмечивает себя в образной модели». Художественное мышление побуждает «удвоить» переживаемый объект, изобразить его в материале того или иного вида искусства, переработать и изменить таким образом, чтобы в нем мог быть запечатлен сам художник¹². Специфика художественной деятельности человека заключается в целостном взаимодействии многих ее составляющих.

Обычно выделяют четыре основных компонента:

- познавательную, или гносеологическую, деятельность;
- ценностно-ориентационную (эстетическую);
- творчески-созидательную (синергетическую);
- коммуникативную (деятельность общения)¹³.

Все они по отдельности характеризуют тот или иной род человеческой деятельности. Вместе обретают специфический предмет – художественное творчество. На уровне обыденного восприятия это означает, что художественное произведение может быть и некрасиво, а красота не обязана нести в себе художественно-образное начало.

¹² *Каган М. С. Эстетика как философская наука. СПб., 1997. С. 204.*

¹³ *Каган М. С. Человеческая деятельность: опыт системного анализа. М., 1974. С. 98–111.*

1.3. Морфология науки об искусстве.

Искусствоведение и искусствознание.

Специфика имплицитной эстетики и художественной критики

Методологический уровень современной науки об искусстве требует строгого определения предмета и методов. При решении этой задачи используют термин «морфология» (греч. *morphe* – форма и *logos* – знание). Морфология предполагает изучение внутренней структуры какого-либо объекта. Термин «морфология» применяли еще в Средневековье. В конце XVIII в. И. В. Гёте использовал это понятие для обозначения науки о формообразовании органических тел – растений и животных. В лингвистике морфологией называют раздел грамматики, в котором изучается структура (составные части) слов. Известны также «Морфология сказки» В. Я. Проппа (1928), «Морфология романа» К. Ф. Тиандера (1909), статья американского философа Томаса Манро «Морфология искусства как область эстетики» (1954). Немецкий культуролог Освальд Шпенглер (1880–1936) использовал термин «морфология» применительно к истории культуры как процессу естественного зарождения, роста, развития и умирания отдельных исторических типов культуры. Подобным же образом этим термином

пользовались Х. Зедльмайр, А. Тойнби, Л. Фробениус, Э. Шпрангер.

Морфологические системы (родов, классов, видов и разновидностей) обычно основываются на онтологическом критерии, специфике внутренней структуры и функций. Применительно к нашей теме целесообразно выделить два основных рода науки об искусстве: искусствоведение и искусствоведение.

Принято считать, что понятия *искусствоведение* и *искусствоведение* тождественны. Однако это не так. У них общая этимология (др. – рус. *въдѣти* – знать; греч. *gnosis* – знание), но разные, исторически сложившиеся оттенки смысла. В словаре В. И. Даля читаем: «Ведать – заведывать, или править, управлять, распоряжаться по праву». Отсюда: ведомство, управление, ведомость, ведение, заведование... «Знать», также по В. И. Далю, – это «ведать, разуметь, уметь, твердо помнить». Соответственно первое понятие ассоциируется с накоплением, изучением, учетом и классификацией фактов, второе – с теоретическим осмыслением и моделированием системы знаний. Схожую пару понятий образуют *иконография* и *иконология*. В данном случае мы убеждаемся в парном характере основополагающих искусствоведческих дефиниций.

В западноевропейской традиции также существует подобное разделение. В частности, в трудах Х. Зедльмайра это «первая» и «вторая» науки об искусстве (нем. *Kunstgeschichte*

– история искусства; *Kunstwissenschaft* – знание искусства). Научная основа искусствоведения – исторический факт. Поэтому основной жанровой формой классического искусствоведения является всеобщая история искусства. В границах предмета этой научной дисциплины решаются задачи открытия, изучения, атрибуции, накопления и предварительной классификации произведений (так называемый объектный подход).

Исследование отношений общего и особенного призвано осуществлять искусствознание. Оно включает множество разновидностей, или жанров, и отличается от искусствоведения большей умозрительностью, абстрагированием понятий, аналитичностью, стремлением к синтезу, созданию теоретических моделей, гипотез, концепций. Основателю иконологического метода изучения искусства А. Варбургу принадлежит ключевое высказывание: «Изучение искусства начинается там, где кончаются атрибуции и датировки» («*Kunststudium beginnt dort, wo das Endeder Zuschreibung und Datierung*»).

Практика всегда богаче теории. Однако применение этой формулы зависит от разновидности, жанровой формы искусствоведческой работы, обусловленной конкретными задачами. Каждой форме изучения искусства соответствуют определенные методы и эвристические приемы. Для наглядного представления неоднородности науки об искусстве можно расположить наиболее известные жанры изучения искус-

ства в примерном иерархическом порядке, разделив их на две группы.

К искусствоведению относятся следующие разновидности:

- история искусства как часть всеобщей истории; ее предметом является «исторический фон»: выявление и изучение отдельных фактов и событий, обстоятельств создания произведений искусства, абстрагированных от общего духовного смысла художественного творчества и психологии творца;
- источниковедение и историография, библиография, биобиблиография, архивоведение;
- хронология истории искусства;
- топография (историческая география) искусства;
- итерология (литературное описание путешествий и экскурсий);
- археология искусства;
- иконография;
- теория и практика атрибуции произведений искусства, музейная экспертиза;
- техника искусства;
- технико-технологическая экспертиза произведений искусства;
- комплексные исследования, реставрация, реконструкция и реновация памятников;
- коллекционирование, музеефикация и хранение произведений искусства;

- музееведение;
- художественная критика, эссеистика и публицистика, популярная литература;
- лекционная, экскурсионная и другая просветительская деятельность;
- кураторство музеев и выставок, арт-дилерская, арт-менеджерская, аукционная и другая коммерческая деятельность.

В разделе искусствознания окажутся следующие направления изучения искусства:

- философия искусства;
- социология искусства;
- психология искусства, в частности, психология зрительного восприятия;
- иконология;
- общая и специальная морфология искусства;
- общая и специальная теория композиции и формообразования;
- музеология;
- методика композиции, проектирования и моделирования;
- теория и методика преподавания искусства.

Соответственно жанровой структуре искусствоведческой работы

используются различные методы, применяемые в смежных науках:

- описательный;
- историко-описательный (диахронный и синхронный);
- сравнительно-исторический;
- структурно-аналитический;
- системно-аналитический;
- идиографический (описание индивидуальных, частных особенностей факта или явления);
- биографический;
- биобиблиографический (совмещение биографических сведений и библиографии о художнике);
- монографический;
- статистический (метод количественного анализа);
- метод ассоциативного анализа;
- семиотический (рассмотрение знаковой структуры произведения);
- семантической интерпретации (выявления скрытых смыслов);
- индуктивно-дедуктивный (изучение явления «наведением» от частного к общему или «выведением» из общего частного);
- психологических исследований личности;
- технико-технологических исследований;
- практически-экспериментальный;
- согистический (совместных исследований представителями разных наук).

У теоретического искусствознания есть свои слабые сто-

роны. Любая теория призвана быть автономной номотетикой (установлением собственных законов) и одновременно идиографией (описанием объекта как идиомы, в его субъективной данности, каким он предстает наблюдателю). Первое с достаточной точностью может сделать только сам художник, но он, как правило, этим не занимается, поскольку в таком случае, угнетая интуитивную сторону творчества, перестает быть в полной мере художником; второе делает зритель – критик, теоретик, эссеист, знаток и просто любитель искусства. Иначе говоря, искусство не может в полной мере исследовать самое себя, а определение «теория искусства» с позиций строгой науки является терминологически противоречивым.

Казалось бы, кто как не художник может лучше других объяснить, что, почему и как он делает. Однако взаимопонимание и диалог историка, теоретика, художника и зрителя осложнен коренным различием профессионального и любительского «способа видения». У художника, который ежедневно в течение многих лет работает над изобразительной формой, складывается отличный от обыденного, особый тип восприятия действительности. Восприятие зрителя не только субъективно, его субъективность иная, чем пристрастный взгляд художника. Оно опосредовано вкусовыми оценками собственного жизненного опыта, далекого от профессиональной работы над художественной формой. В этом различии кроется неразрешимая проблема художественной

коммуникации.

Эстетику как обобщающую науку об искусстве подразделяют на два рода: эксплицитную (в качестве раздела философии) и имплицитную (как свободное осмысление эстетического опыта внутри других видов творческой деятельности). К первому роду относится собственно теоретическая дисциплина, другая, имплицитная (скрытая, неявная) эстетика представляет собой теоретическую рефлексию художников на собственное творчество.

Немецкий скульптор, основоположник теории формообразования в изобразительном искусстве Адольф фон Гильдебранд в рассуждениях о феномене особенного видения натуры приводил следующий пример, ссылаясь на письма живописца Эжена Делакруа¹⁴. Во время прогулки живописец (вероятно, сам Делакруа) и писатель (можно предположить, что это был поэт и критик Шарль Бодлер), оживленно беседуя, повстречали на узкой тропинке незнакомого человека странного вида. Спустя время, как это обычно бывает, писатель спросил друга: «Помнишь, какие нам встретились глаза?». Живописец ответил: «Глаз не помню, не обратил внимания, но какая тыква!». Он имел в виду необычную форму головы незнакомца. Художники часто шутят, что все люди делятся на две большие группы: на тех, у кого голова «тыквой вверх», и на тех, у кого голова «тыквой вниз». В данном

¹⁴ Hildebrand A. Gesammelte Schriften zur Kunst / Hrsg. von Henning Bock. Köln, 1969. S. 81.

примере представлен писатель, который мыслит формосложением, от детали к целому, подобно тому, как из букв складываются слова, а из слов – фразы. Живописец, а в еще большей степени скульптор привыкли «мыслить формой» в обратном порядке, от общего к частному: вначале они схватывают характер «большой формы» и только потом наблюдают детали.

Изобразительное искусство не имеет прямого перевода на обыденный язык слов и не предполагает точных определений на уровне понятийного мышления. Люди разговаривают с помощью слов, а не рисунков (за исключением особых случаев). Живописец, график, скульптор или музыкант используют материал, почерпнутый из природы, но в значительно преобразованном виде. Поэтому «буквы» художественного языка (за исключением литературного) оказываются в большинстве случаев непонятными для неподготовленного зрителя или слушателя. Но в таком случае зритель или исследователь искусства превращаются в дилетантов. Вместе с тем для ученого художник, если он пытается объяснить и научно обосновать свое творчество, тоже дилетант.

Зритель, в более широком смысле – потребитель искусства, обычно не имеет возможности получить достаточный «зрительный опыт» и навыки практической работы над изобразительной формой. Но он и не обязан этого делать. То же можно сказать о теоретике и историке искусства. Совместить профессии художника и теоретика желательно, но практиче-

ски неосуществимо. Логично было бы сделать искусствоведение вторым образованием после художественного, но и это утопия. Если будущие искусствоведы потратят значительную часть жизни на освоение ремесла живописца или скульптора, то кто же будет изучать историю и теорию искусства? Ведь на приобретение особых навыков зрительного восприятия и мышления формой, не говоря уже о технике работы (в старое время говорили о «постановке глаза и руки»), требуются не годы, а десятилетия ежедневного и упорного труда. Рисованию, как и музыке, учат с раннего возраста. Изучение истории и теории искусства также требует всей жизни.

Исключения из описанной сложившейся практики слишком редки. Они относятся главным образом к тем счастливым временам, когда объем необходимых знаний и навыков был невелик, сохранялась целостность искусств, наук и ремесел, и один человек мог быть универсалом. Такова была в эпоху Возрождения роль Леонардо да Винчи (1452–1519), ученого и художника. Хотя и он в области науки и техники был скорее фантазером, чем практиком¹⁵. Разные художественные и ремесленные специальности осваивал Альбрехт Дюрер (1471–1528). Другие художники эпохи Средневековья и Возрождения, как правило, состояли членами ремесленных цехов и владели многими профессиями.

В период модерна рубежа XIX–XX в. центробежные тен-

¹⁵ Баткин Л. М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М., 1990. С. 209–224.

денции в искусстве были столь сильны, что многие художники оказывались перед необходимостью самим теоретически осмысливать и анализировать собственное творчество. Академические ученые, как правило, не могли этого сделать. Поэтому в сравнении с суждениями «книжников» высказывания художников того времени имеют особую ценность. В России, также в начале XX в., обострилось противостояние двух родов искусствоведческой мысли: трудов университетских искусствоведов и «дилетантов»: литераторов, художников, архитекторов в качестве самостоятельных критиков и теоретиков своего искусства. Причем оценки деятельности тех и других парадоксально поменялись местами. Профессиональных «ученых-книжников» художники называли дилетантами, а те, в свою очередь, считали дилетантскими рассуждения практиков. Так, например, выдающийся живописец, коллекционер древнерусских икон и мастер знаточеской атрибуции картин И. С. Остроухов говорил, что искусствоведы обладают «свиным глазом» и не видят живописи¹⁶.

Таким образом, теоретическая рефлексия противостояла имплицитной, или «художнической», эстетике. Достаточно вспомнить «Письма» А. Н. Бенуа в газете «Речь», статьи об искусстве И. Э. Грабаря, статьи Г. К. Лукомского. Преподаватели истории искусства иногда говорят своим студентам: «Не читайте Грабаря!». Это несправедливо, но побудительные мотивы ясны: пристрастность и субъективная изменчи-

¹⁶ Эфрос А. М. Профили. Очерки о русских художниках. СПб., 2007. С. 73.

вость художнических предпочтений Грабаря-живописца могут быть неправильно истолкованы неопытным читателем. Но и академическое искусствознание научно лишь в некоторой части. Сами искусствоведы с трудом договариваются о терминах, и по этой причине даже профессиональный диалог всегда затруднен. Возникает дилемма: либо искусствоведы и критики замыкаются в своих «домашних кружках» и ожесточенно спорят друг с другом, либо выходят к людям. Но для этого они должны сначала договориться между собой. В новейшее время вследствие дифференциации мышления и раздробленности сознания многие историки и теоретики искусства оказываются в плену узких тем, изучение которых требует огромного труда. Они запираются в своих кабинетах, скрываются в библиотеках, музеях и архивах.

В наше время художник не имеет возможности профессионально изучать теорию искусства, она стала слишком сложна и отягощена междисциплинарными отношениями с философией, эстетикой, социологией, психологией, феноменологией, семиологией и другими науками. Получается, что профессионал в одном неизбежно оказывается дилетантом и маргиналом в другом. Счастливый синтез, как было в стародавние времена, невозможен.

В столь сложной ситуации посредником между художником и зрителем должен выступать критик искусства. Считается, что критик, также не являясь профессионалом в области практической художественной деятельности (отдельно

следует говорить о критиках, которые стали таковыми, потерпев неудачу в собственном творчестве), призван переводить язык художественных образов на язык понятий, доступных зрителю. В этом случае критик «работает на зрителя».

Но творец нуждается в обстановке понимания и творческого обмена идеями. Художнику важен совет друга, понимание профессионала, даже если он не живописец и не скульптор. Друзьями художников были в разное время поэт Ш. Бодлер, парижский фотограф Надар, владелец галереи П. Дюран-Рюэль, поэты и критики М. А. Волошин, А. М. Эфрос. Они выступали в защиту непонимаемых и гонимых, поддерживали неизвестных, но талантливых мастеров. Критические эссе Н. Н. Врангеля, П. П. Муратова, М. Г. Эткинда, Н. Н. Пунина сами по себе представляют выдающиеся произведения искусства. В. Г. Белинский называл критику «движущейся эстетикой», давал важные советы писателям и живописцам, а часто и указывал им единственно правильный путь. Н. В. Гоголь, с его семью классами Нежинской гимназии, писал замечательные статьи, в том числе об архитектуре и живописи, и, не будучи специалистом, дарил своим собратьям-художникам точные формулировки и ценные советы.

Вспомним знаменитые литературно-художественные альманахи XIX в. Они определяли духовную жизнь общества того времени. «Толстые журналы» советской эпохи – «Нева», «Новый мир», «Иностранная литература» – обес-

печивали информацией, которая была необходима как воздух для жизни целого поколения. Таково же было значение в 1970-1980-х годах официальных журналов «Искусство», «Художник», «Творчество», «Декоративное искусство СССР». На их страницах профессиональные критики, философы, искусствоведы (Н. В. Воронов, Ю. Я. Герчук, М. С. Каган, А. Б. Салтыков и многие другие) раскрывали сложные и актуальные темы простым и понятным языком.

В наше время коммерсанты нагнетают шум только вокруг продвигаемых и «сиюминутно» успешных мастеров. Профессиональную критику заменяет пиар-деятельность. В подобной ситуации роль критика вынужденно принимает на себя сам художник. Но художники попадают в ловушки материальной зависимости, которые им расставляют рекламодатели и инвесторы. Большинство современных критиков и арт-дилеров ангажированы заказчиками и не объективны в оценках. Многие эксперты склоняются к тому, что время профессиональных критиков искусства истекло, поскольку истинно художественное творчество теряет актуальность. Проблемы профессионализма и критериев качества художественной формы снимаются самим развитием искусства XX–XXI в. В большинстве случаев работа по созданию художественной формы вообще отсутствует. Она подменяется демонстрацией «объектов». В этом смысле показательно название выставки, организованной в Кунстхалле в Берне куратором Х. Зееманом в 1969 г.: «Живи в своей голове: когда

отношения становятся формой».

Новейшие формы искусства окончательно отдалили зрителя от художника. Поэтому экспертом и толкователем ныне становится не искусствовед или критик, а куратор, реализующий собственные идеи и проекты. Массовая культура и самодеятельное искусство на экспозиционных площадках (слово «зал» уже не подходит) или в виртуальном пространстве также не нуждаются в критиках в традиционном смысле слова. Каждый сам себе творец, он же теоретик и критик в общении с такими же участниками массовой коммуникации. Такому человеку нужен не аналитик, а куратор, спонсор, галерист. Именно последние, а не художники, определяют видимую сторону современной культуры.

Историки и теоретики искусства, со своей стороны, «уходят в оборону». Научная или критическая статья может пролежать в издательстве в лучшем случае от трех до шести месяцев. За это время актуальность информационной составляющей может упасть до нуля. Интернет способен ликвидировать этот разрыв, но в отсутствие профессионального критика его место занимает блогер. Он пишет, его сразу же читают, ему отвечают – контакт восстановлен, но в иной, внехудожественной плоскости. Помимо замкнутого общения заинтересованных лиц в Интернете и на презентациях значительная часть людей оказывается отторгнутой от подлинно профессиональной дискуссии.

Таким образом, проблема «общего языка» художников,

историков, теоретиков, критиков и любителей искусства в сущности не имеет идеального решения. Потребитель искусства остается один на один с художественным произведением на уровне поверхностного восприятия и дилетантских суждений. Он не всегда может самостоятельно осмыслить исторический контекст возникновения произведения. Оценка этой ситуации затруднительна и этически не корректна, пропасть непонимания очевидна. Но, несмотря на это, имплицитная эстетика остается важнейшей составной частью современного искусствознания.

Вопросы для самоконтроля

1. Что такое таксономия?
2. Сформулируйте определение системы и перечислите основные принципы системного подхода к изучению искусства.
3. Каковы содержание и история понятий «антропоморфизм в искусстве» и «антропный принцип в науке»?
4. Дайте определения и назовите отличия методов типологии от классификации.
5. В чем заключаются различия онтологического, аксиологического и феноменологического подходов к изучению искусства?
6. Сформулируйте различия искусной деятельности, эстетического и художественного творчества.
7. Каким образом соотносятся понятия «искусствоведение» и «искусствознание»?
8. Что такое имплицитная эстетика?
9. Какова роль художественной критики в современном мире?

Литература для самостоятельной работы

1. *Астафьева О. Н.* Синергетический подход к исследованию социокультурных процессов: возможности и пределы. М., 2002.
2. *Буданов В. Г.* Методология синергетики в постнеклассической науке и в образовании. М., 2009.
3. *Власов В. Г.* Имплицитная эстетика, границы дилетантизма и деградация критики // Архитектон: известия вузов. Электронный научный журнал. 2016. № 55. URL: http://archvuz.ru/2016_3/1 (дата обращения: 30.01.17).
4. *Власов В. Г.* Матрица клипов для преподавания истории и теории искусства // Архитектон: известия вузов. Электронный научный журнал. 2014. № 45. URL: http://archvuz.ru/2014_1/15 (дата обращения: 30.01.17).
5. *Власов В. Г.* Методологические основы изучения истории искусства: учеб. – методич. пособие. СПб., 2011.
6. *Евин И. А.* Искусство и синергетика. М., 2004.
7. *Евин И. А.* Синергетика искусства. М., 1993.
8. *Каган М. С.* Искусствознание и художественная критика. Избр. статьи. СПб., 2000.
9. *Каган М. С.* Системный подход и гуманитарное знание. Избр. статьи. Л., 1991.
10. *Каган М. С.* Системный подход к комплексному изу-

чению искусства // Методологические проблемы современного искусствознания. Вып. 3. Л., 1980. С. 44–52.

11. *Поспелов Г. Н.* Эстетическое и художественное. М., 1965.

Глава вторая

Всеобщая история искусств и классическое искусствознание

2.1. Проблемы обособления истории искусств от всеобщей истории. «История искусства древности» И. И. Винкельмана

Научный статус истории искусства всегда подвергали сомнению и по той причине, что эта дисциплина связана с произвольным вычленением частного из всеобщего контекста. В таком случае нарушаются важнейшие историко-культурные связи. Ведь в точности неизвестно, где начинаются и заканчиваются границы всеобщей истории, истории искусства, этики, эстетики, религии в тот или иной исторический период. Историк искусства так или иначе, невольно или сознательно, проецирует на «временное пространство» свои желания и представления. Начиная с античности, а затем от Вазари и Винкельмана до наших дней история искусства предопределена ее толкованием. Так, историк при изучении от-

дельных произведений пользуется документами, которые сами возникли под воздействием этих произведений.

Возникает порочный круг: общее можно понять только исходя из анализа отдельных памятников, а памятники, отбор которых преднамерен и произволен, – оценить в свете задуманной исторической концепции. Таким образом, субъективная картина выдается за исторический факт. Французский историк искусства Жермен Базен один из разделов своей книги, посвященной знаменитым искусствоведам, озаглавил «Соблазны детерминизма». Он писал: «Наука есть способ выявления общих начал, и потому история как наука призвана не довольствоваться перечислением отдельных наблюдений, но вскрывать причинную взаимосвязь между различными частными фактами. Видимо, ей надлежит игнорировать случайные события – но именно таковыми и являются преимущественно результаты индивидуального творчества...». Разве не прав историк Франсуа Симиан, восклицает Базен, когда пишет: «Индивид – это тот, кто является врагом своего включения в структуру выявленных наукой отношений»? Далее Базен заключает: «Поэтому историки XIX века пытались свести объяснение художественных феноменов к каким-либо иным началам, которые могли бы быть непосредственно включены в рамки детерминистских отношений»¹⁷.

¹⁷ Базен Ж. История истории искусства: от Вазари до наших дней. М., 1994. С. 101.

В отношении нашего предмета, по замечанию Базена, цитирующего Х. Белтинга, «история искусства столь тесно связана с другими разделами всемирной истории, что ее невозможно отъединить от них. Между тем совершить подобную операцию необходимо, чтобы проследить общую направленность эволюции искусства. Тем самым объект науки под названием “история искусства” оказывается под угрозой. Ведь при построении всеобщей истории невозможно принять в рассмотрение весь контекст, куда исторически оказывается включено искусство; многообразие аспектов его функционирования может повлечь за собой разрушение целого»¹⁸.

Вторая трудность заключается в том, что даже если представить удовлетворительное объяснение границ рассматриваемого материала, это не даст нам полной научной картины, поскольку не все произведения сохранились, а те, что мы имеем, как правило, находятся в неудовлетворительном состоянии, несут следы позднейших переделок и «поновлений». Существует выражение: «История искусства – это не только история созидания, но и история утрат». Мы можем лишь предполагать, какое огромное количество произведений искусства по тем или иным причинам не сохранилось до нашего времени, а описания утраченных не достоверны. Разве можно быть уверенными, что та история, которую мы изучаем, есть история истинная, а не искаженная случайными факторами. Более того, предмет истории искусства даже

¹⁸ Там же. С. 437.

в таком фрагментарном виде изменен предвзятым отношением и субъективным толкованием современников и наследников, отраженным в документах: биографиях художников, библиографии, эпистолярном наследии.

Итальянский философ и историк культуры Эудженио Гарэн (1909–2004) отмечал в книге «Проблемы итальянского Возрождения», что в эпоху Возрождения в Италии создавали огромное количество картин и статуй, в основном архаичных и посредственных произведений¹⁹. По причине консервативности вкусов и отсталости мышления именно архаичные, готические произведения были востребованы более других. Творения Донателло, Мазаччо, Микелоццо, Леонардо да Винчи, как правило, не находили признания. Отвергнутые и заброшенные, они разрушались и погибали. Исключение составляет разве что творчество «божественного Рафаэля». Как известно, Леонардо да Винчи не закончил ни одной живописной картины, чем вызывал возмущение заказчиков, а великого Микеланджело всю жизнь преследовали неудачи и интриги. Бывает, что произведения, которые мы ныне считаем великими или, как минимум, характерными, в прошлом оставались незамеченными, а другие, теперь забытые, восхвалялись. *Избирательность изучения тех или иных объектов* (нам кажется, что мы выбираем лучшие, самые значительные) и составляет суть классической истории искусства.

¹⁹ Гарэн Э. Проблемы Итальянского Возрождения. М., 1986. С. 35–36.

Так какая же история искусства истинна с научной точки зрения: действительная или мнимая, созданная позднейшими эстетическими предпочтениями?

В стремлении преодолеть схематичность периодизации возникло два основных подхода к истории искусства:

- Традиционный, именуемый *диахронным* (греч. *dia* – через, *chronos* – время), который предполагает изучение памятников в строгой хронологической последовательности.
- *Синхронный* (греч. *syn* – вместе, *chronos* – время), с помощью которого сравнивают состояния и процессы, происходящие одновременно в разных местах либо разновременно на схожих этапах развития.

Благодаря синхронному подходу линейно-одномерное понимание развития искусства сменялось более сложным, многомерным, в котором схожие, но не тождественные явления существуют как бы в параллельных мирах.

Уникальный опыт применения синхронного метода изучения искусства продемонстрировал знаменитый французский архитектор, реставратор и исследователь средневековой культуры Эжен Эмманюэль Виолле-ле-Дюк (1814–1879). После проведения в Париже в 1878 г. Всемирной выставки Виолле-ле-Дюк предложил французскому правительству устроить в опустевших выставочных залах дворца Трокадеро экспозицию «Музея сравнительной скульптуры». Музей создавали с 1879 г., после смерти архитектора, и открыли для публики в 1882 г. Оригинальность экспозиции

заклучалась в том, что произведения скульптуры располагались не в хронологической последовательности, а синхронически. Согласно проекту «*Сопоставительной экспозиции*»

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.