

УДК 7.01:7.072.3

ЭСТЕТИКА И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ И ПРАКТИКА ИССЛЕДОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА**Ольга Барановская**

В статье «Эстетика и искусствоведение: теоретические основания и практика исследования художественного языка» рассматриваются теоретические факторы, определившие отношение искусствоведческого дискурса к эволюции искусства, к признанию его независимого статуса. Предлагается обзор базовых теоретических направлений, в рамках которых сформировались требования к современному искусствоведческому дискурсу.

Ключевые слова: эстетика, искусствоведение, художественный язык.

До тех пор, пока искусство считается вплетенным в общий контекст духовной деятельности и культуры, подходы к анализу произведений искусства и не требуют разъяснений или уточнений. Они определяются в соответствии с той ролью, которая назначена искусству в данное время, какой бы эта роль ни была – символической, миметической, иллюстративной, декоративной, педагогической, этической, познавательной, идеологической или гедонистической. В таком формате анализ и критика осуществляют «контроль качества» работы в соответствии с так или иначе определенной функцией художественной деятельности и согласующимися с ней эстетическими и художественными стандартами. Поэтому необходимыми эстетическими и художественными концептами становятся понятия канона, стиля, а также – вкуса, т.к. именно эти понятия позволяют не только идентифицировать само художественное событие и привести в порядок, структурировать разнообразие художественных инициатив, но и выстроить нормативные критерии их оценки.

Здесь следует отметить, что такой подход сохраняет свою актуальность и сегодня, даже несмотря на то, что еще в эстетической теории Канта устанавливается особый статус художественной деятельности, а впоследствии и сама ее эволюция демонстрирует исключительные возможности искусства и его существенное влияние на жизнь культуры. Признание Кантом и посткантовской эстетикой особого положения, самостоятельной и неутилитарной роли искусства дало продуктивный импульс для выхода художественной критики к новой задаче – раскрыть и понять внутренний созидательный, творческий ресурс художественной жизни. Тем не менее, даже в лучших своих проявлениях художественная критика еще довольно долго будет сохранять приверженность установке докантовской эпохи или же будет опираться лишь на отдельные содержательные положения кантовской эстетики – принцип незаинтересованного удовольствия, понятие о гении и некоторые другие [см.: 1, с.99-146]. И уже только на фоне тектонических сдвигов, произошедших в искусстве конца XIX начала XX веков, «перед зрелищем исключительного замешательства» обнаружится почти полная беспомощность такой критики и будет осознана необходимость иначе строить дискурс об искусстве [2, с.312]. Станет понятно, что «само понятие эстетического сознания становится сомнительным», а в силу этого – и «само понятие искусства, которое, ..., является творением

эстетического сознания» [1, с.125, 126].

А ведь требования к искусствоведению должны были бы существенно измениться, когда искусство заявило о своей самостоятельности, а его конституирующая роль и разнообразие форматов, в которых оно оказалось представлено, уже не позволяли выстроить общую шкалу стандартов или оценок. Тем не менее, приоритет все еще сохраняется за идентифицирующими процедурами, смягченными разве что введением широкого диапазона наименований стилей, течений и т.п. Примечательно здесь то, что подобный подход все равно не дает возможности признать значимость индивидуальной художественной инициативы и художественного события. Идентификация всегда предполагает отнесение индивидуального к общему, типовому, отождествление с той или иной группой, кластером, а поиск идентичности, как правило, сводится к определению точки или области пересечения различных идентифицирующих групп. Но когда речь идет об искусстве, утверждающем значимость индивидуального, т.е. неповторимого высказывания или смысла, устанавливать его идентичность просто бессмысленно, если не сказать – противоречиво.

Эстетика сыграла здесь двойственную и в прямом смысле слова консервативную роль. С одной стороны, именно эстетика дала теоретическому искусствоведению и квалифицированной художественной критике основания и принципы в представлении о сущности искусства и именно в силу этого утвердила *нормативный* характер эстетических ценностей. И действительно необходимые эстетические приоритеты – красота, целесообразность, гармония, совершенство, единство стиля, вкус – приобретают, в конечном итоге, статус регулятивных понятий, определяющих право на существование, маркировку, оценку художественных произведений и самой художественной деятельности. Но с другой стороны, это возымело такой колоссальный воспитательный, можно даже сказать, программный эффект как для публики, так и для искусствоведения, что, в конечном итоге, сказалось в отставании типового искусствоведческого дискурса от понимания действительных внутренних мотивов и факторов развития в сфере художественной жизни.

Однако речь здесь должна идти не только о «побочном» действии хорошо выстроенной эстетической теории. Это тот случай, когда *формальное* значение ценностного понятия (например, красота или прекрасное искусство), на котором как раз настаивал Кант, все же срачивается с определенным содержательным наполнением, приобретающим статус истинного, причем – единственно истинного, что безусловно предполагается стандартами классической рациональности, логоцентрической метафизики и всей культуры вечных ценностей. В этой связи и классическая и классицистическая образцовость заслуженно приобретают нормативный характер – здесь истина как принцип должного и норма как предел допустимого сливаются в круговой взаимообусловленности друг другом.

К тому же понимание образцовости оказывается еще и прочно связанным как с представлением о техническом совершенстве художественной работы, так и с представлением о роли гения в ее создании, что подспудно вводит своего рода эволюционный и как следствие – прогрессистский подход к анализу

произведений искусства. А господство детерминистической парадигмы в приобретающем культурный приоритет научном мышлении довершает общую картину. Поэтому не удивительно, что искусствоведение и критика довольно долго опираются на исторический и, соответственно, контекстуальный анализ произведения искусства. Эта позиция впоследствии была еще и усилена актуализацией герменевтического направления в философии и эстетике: в частности, концепция Ф. Шлейермахера предполагала рассматривать исторический контекст как одну из необходимых составляющих анализа и истолкования художественного произведения. И хотя здесь предполагался также и грамматический подход, т.е. рассмотрение структурных, стилистических особенностей произведения, он все же осуществлялся в соответствии с указанными выше эстетическими критериями.

Необходимость говорить о художественном языке как таковом и первые попытки теоретического осмысления его организации – формальный анализ – появляются лишь к концу XIX века, когда его внутренняя эволюция в основном в сфере изобразительных искусств приводит к необходимости репрезентации, тематизации его выразительных и конструктивных возможностей (А.Гильдебранд, А.Ригль и др.). Как известно, эта тенденция охватила не только сферу исследования изобразительных искусств, но и музыку, литературу и другие виды искусств. Безусловное достоинство формального анализа заключается в том, что он позволил дистанцироваться от традиционных контекстуальных и эстетических установок и, главным образом, провести разграничение зон художественного и вне художественного контекстов в сфере искусствоведения и критики.

Именно это открывает непосредственный доступ к самой художественной форме как источнику и основе выразительности. И вместе с тем ставит сложнейшую проблему – проблему чистого анализа формы: найти способ и форму для разговора о форме, для «чтения» формы. Такой анализ предполагает разработку соответствующего языка и герменевтического поля, в рамках которых мог бы быть возможен дискурс о художественной форме. В этом смысле опыт Г. Вёльфлина, предпринятый им в «Основных понятиях истории искусств», демонстрирует попытку построить основополагающие различия в характеристиках, через которые художественные формы репрезентируют себя – линейность и живописность, плоскостность и глубина, замкнутость и открытость и др.. А, например, К. Малевич и В. Кандинский, предлагают строить представления о выразительных возможностях формы, опираясь на «атомы» или простейшие первоэлементы форм – это круг, квадрат и крест у Малевича и точка, линия, плоскость у Кандинского. И в таком подходе есть свой резон (резон художника), ведь здесь о форме предлагается говорить без вербальных посредников, ориентируясь именно на чувство формы, которое должно сформироваться, *оформиться* благодаря этим базовым представлениям. А язык искусствоведа – это всегда вербальный и потому опосредующий и лишь частично открывающий нам выразительные возможности художественной формы язык.

Однако путь интуитивного постижения языка форм, в данном случае – пространственных форм требует соответствующей установки, т.к. здесь

необходимо освобождение взгляда от традиционных эстетических, психологических и даже этических пред-убеждений. Это по сути, очень близко к феноменологической установке с соответствующими ей процедурами: редукцией, рефлексией в отношении переживаний, дескрипцией чистых актов сознания. Поэтому феноменологию, а затем и феноменологическую герменевтику, представленную М. Хайдеггером, можно считать наиболее продуктивным направлением, обеспечивающим теоретическую возможность утверждения и реализации искусствоведческих практик, ориентированных на формальный анализ. Можно заметить, что как самостоятельные теоретические стратегии они практически идут параллельно (в одном историческом периоде), но ко второй половине XX века намечается их плотное взаимодействие.

Внимание к художественной форме вывело искусствоведческий дискурс и на еще один аспект ее рассмотрения: ее образный и символический ресурс. Форма – это всегда «как» сказано, построено, сделано и т.п. В этом «как» происходит рождение образа, способного в своих смысловых оттенках разворачиваться в репрезентацию неявного, неизреченного, а также – в символическое видение, где открывается возможность усмотрения единства и универсальности смысла, репрезентирующих специфическую картину мира. Символ или символичное всегда содержат в себе отсылку, указание на глубинную связь или соотношение различных знаков и значимых форм, и при этом символ не являет собой истину, а всегда лишь указывает на нее. Отсюда и вытекает постановка задач для иконографического и символического истолкования произведения искусства: от дешифровки значений эмблематических и иконических знаков, аллегорических мотивов и выделения тех или иных симптоматических проявлений вплоть до исследования семантической насыщенности формы, аккумулирующей исторические, культурные, предметные мотивы.

Переход от иконографии к иконологии является в этой связи вполне последовательным шагом, который не только продолжает данную линию исследования, но и расширяет ее задачи до выделения и концептуализации художественных паттернов, визуальных парадигм в общем контексте культуры. Разработка этого направления получила существенную теоретическую поддержку, в первую очередь, в философии символических форм Э. Кассирера, где сама возможность дискурса о взаимодействии различных форм и «пластов» культуры получает обоснование. Иконология остается актуальной и сегодня, особенно в контексте внимания к визуальным исследованиям. Томас Митчел, один из наиболее видных авторов в этой области, признавая непревзойденность работы, проделанной Э. Панофским, все же полагает, что дело иконологии не завершено, и она должна развернуться в сторону критической иконологии [4, с.22-28].

Работа в этом направлении дополнилась плотным взаимодействием со структурализмом и семиологией, появление которых во многом связано с необходимостью построения принципиальных ориентиров в исследовании семантики художественной формы как таковой. Ценность этих подходов состоит в обращении к самой системе художественного языка, в структурах которого

становится возможным рождение смысла, а также – его прочтение и осуществление коммуникации. Важнейшим направлением в этой связи оказывается исследование преобразований в языке и взаимодействия языков различного типа, определяющих метаязык коммуникации.

Подводя итоги этого обзора, можно сказать, что работа по всем перечисленным направлениям подготовила достаточно прочную основу для признания конституирующей роли художественного языка в жизни культуры и, соответственно, определила перспективы для серьезного, обоснованного искусствоведческого дискурса.

Список использованной литературы

1. Гадамер Г.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики: пер.с нем. – М.: Прогресс, 1988.– 704 с.
2. Дворжак М. История искусства как история духа: пер.с нем.– СПб: ГА «Академ.проект», 2001.– 336 с.
3. D'Alleva, A. How to write art history: Second eddition.– London: Laurence King Publishing Ltd, 2010.
4. Mitchel, W.J.T. Picture theory: Essays on verbal and visual representation.- University of Chicago Press, 1994.

Ольга Барановська

ЕСТЕТИКА І МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО: ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ І ПРАКТИКА ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ

У статті «Естетика і мистецтвознавство: теоретичні основи і практика дослідження художньої мови» розглядаються теоретичні фактори, які визначили відношення мистецтвознавчого дискурсу до еволюції мистецтва, до визнання його незалежного статусу. Пропонується огляд базових теоретичних напрямків, у межах яких сформувались вимоги до сучасного мистецтвознавчого дискурсу.

Ключеві слова: естетика, мистецтвознавство, художня мова.

Olga Baranovskaya

AESTHETICS AND ART THEORY: THE THEORETICAL GROUNDS AND THE PRACTICE OF ART LANGUAGE RESEARCHING

The article “Aesthetics and art theory: the theoretical grounds and the practice of art language researching“ is devoted to analysing of theoretical factors which determined the attitude of art criticism discourse to the evolution of art, to the acceptance of its independent status. This especially concerns to the double-natured impact of the classic aesthetic theory on the art criticism discourse and even on spectators’ taste – the development of the steady normative principles and formal grounds for understanding of the fine arts status, but also temporary closing-down for the opportunity of the avanguard or modern art to be admitted, as a result of this development. The next problem is to determine if fine arts could be qualified as a language and in this context the problem is how the discourse on form or the formal principles of the art language is possible. The article contains a review of the basic theoretical trends providing the requirements to the contemporary art criticism

discourse.

Key words: aesthetics, art theory, art language.

References

1. Gadamer H.-G. (1988) *Istina I metod: Osnovy filosofskoi hermenevtiki*[*Truth and method: foundations of philosophical hermeneutics*], Progress, Moscow, 704 p.
2. Dvorjak M.(2001) *Istoria iskusstva kak istoria dukha*[*The history of art as history of the spirit*], Akadem.proekt, Spb, 336 p.
3. D'Alleva, A. (2010) *How to write art history: Second edition*, Laurence King Publishing Ltd, London, 184p.
4. Mitchel, W.J.T. (1994) *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*, University of Chicago Press, 462 p.