

## ПАРАИСКУССТВОЗНАНИЕ И ИСТОРИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС

УДК: 727.004.69

ББК: 38.7

Идентификационный номер Информрегистра: 0421200020\0004



**Власов Виктор Георгиевич**

доктор искусствоведения, профессор,  
“Санкт-Петербургский государственный университет”,  
г. Санкт-Петербург, Россия

### Аннотация

*В статье рассматриваются новые подходы к искусствоведческой работе, основанные на постструктуралистской методологии с использованием междисциплинарных приёмов изучения современных гуманитарных проблем, трансморфологической, интертекстуальной и интермодальной методик. Делается вывод о необходимости совместной работы специалистов разных наук над одной темой, что приводит к нетрадиционному «смысловому расширению» текстов искусствоведческих исследований. Отсюда термин «параискусствознание».*

### Ключевые слова

*история искусства, интермедialность, интермодальность, междисциплинарные исследования, теория искусства, системность, синергетика, согистический подход, трансморфологический метод*

В эпоху постмодернизма исследования в области теории, методологии и истории искусства осложнены интенсивно обновляющимся содержанием духовной жизни, многообразием целей и задач гуманитарных дисциплин, а также внешних факторов и неустойчивым, постоянно меняющимся уровнем исходных знаний. Дифференциация и специализация теории и практики искусства, «выход» искусства за границы традиционного понимания предмета и метода художественного мышления предъявляют дополнительные требования к направленности гносеологических и образовательных программ и методик. В то же время очевидна необходимость следования единой общенаучной методологии.

Такой методологией является общая теория систем, методика междисциплинарных исследований, методы многомерного анализа гуманитарных проблем (англ. multivariate analysis methods). Согистический (совместно познавательный) подход предполагает изучение предмета как сложной, многомерной системы одновременно на разных уровнях представителями различных наук.

Современная философская теория систем, в частности в эстетике, восходит к феноменологии немецкого мыслителя Эдмунда Гуссерля (1859-1938). Гуссерль вывел фундаментальные понятия множества, единства, числа и возражал против психологического, субъективного подхода к логическим понятиям. Подчеркивая априорность чистой логики (категорий понятия, суждения, умозаключения), он отстаивал «формальную онтологию», в частности, «априорную теорию целого и частей» предметов познания.

После Гуссерля исследователи в разных областях гуманитарных наук стали особенное внимание обращать на опасность системосозидающего мышления, когда вначале создается некая система, а затем на её основании моделируют действительность. Понятно, что подобный подход чреват предвзятостью, против чего, естественно, более всего восставали историки искусства. Даже в учениях выдающихся теоретиков искусства стали считать наиболее ценным то, что не укладывалось в созданную ими систему.

Жермен Базен один из разделов своей книги, посвящённой знаменитым искусствоведом, 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, – восклицал Базен: «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» [1, С. 101]. Известен тезис, согласно которому историк искусства до тех пор остается историком, пока не проецирует на историческую действительность собственные взгляды и предпочтения. Однако объективной история никогда не была. Начиная с античности, а затем от Вазари и Винкельмана до наших дней, история искусства предопределена её толкованием, хотя бы в отборе рассматриваемых произведений. Таким образом, субъективная картина выдается за исторический факт. Сколько историков, столько и историй. Даже если этот общепринятый тезис считать преувеличением, то, безусловно, в отношении нашего предмета, как отмечал Базен, цитируя Х. Белтинга, вычленение предмета истории искусства из общей истории уже ставит «объект этой науки под угрозу» [1, С. 437].

Тем не менее, в 1930–1940-х гг. в западноевропейском искусствознании и культурологии под воздействием структурной лингвистики (концепции системной взаимосвязанности элементов языка) сформировалось направление структурализма. В философии и культурологии структурализм представляют В. Пропп, К. Леви-Строс, Р. Барт, М. Фуко, Ж. Лакан, Ч. Пирс.

В 1929 г. австрийский историк искусства Ханс Зедльмайр (1896–1986) подготовил к изданию собрание сочинений А. Ригля. К изданию Зедльмайр добавил предисловие «Квинтэссенция учения Ригля» (написано в 1927 г.), в котором раскритиковал формально-стилистический метод Вёльфлина и Ригля как «априорно подменяющий» непосредственное восприятие и переживание произведения искусства умозрительными схемами и классификациями. Критика Вёльфлина продолжается и поныне. Так, например, В.Г.Арсланов весьма саркастично отмечает: «Вёльфлин, который одним из первых стал широко пользоваться фотографиями картин для целей стилистического анализа живописи, оказал плохую услугу искусствознанию: после него живое впечатление от искусства нередко подменялось тасованием или, может быть, точнее – подтасовыванием картинок, которое именуется строгой научной типологией стилей» [2, С. 22].

Согласно Зедльмайру, становление «истории искусства как науки» демонстрирует четыре фазы, или этапа. Первый – этап стилистической критики, накопления знаний о предмете, публикации и каталогизации памятников. Второй этап характеризуется созданием «абстрактной теории стиля» и выработкой основных понятий. Этот период охватывал примерно 1900–1920-е гг. Третий этап заключается в применении к искусствознанию методов структурного анализа художественных произведений. Четвертый этап (начиная с 1950-х гг.) отличается «взламыванием» традиционной синхронистической (одномерно-линейной) истории искусства. Итак, третий, структуралистский, этап предполагал изучение отдельных произведений искусства как «микрокосма в макрокосме» истории посредством введения «в аналитически-синтетическое описание произведения искусства вопросов ранга и ценности», осознания структурной необходимости произведения искусства. При таком методе произведение рассматривается целиком, а исследователь вынужден вместе с «формальной стороной» учитывать и его значение, «иконография обретает на данной стадии новый вес, превращаясь в иконологию» [3, С. 255].

Зедльмайр полагал, что таким «микрокосмом» может считаться «событие, из которого произведение возникло». Если в данном событии обретают смысл те черты, которые при ином обособленном восприятии произведения оказываются лишены смысла, случайными, то это и станет признаком правильной установки. Восприятие отдельного произведения проверяется пониманием «структуры события и его протекания». Далее автор уточняет: «Верно, что с помощью такого критерия предвосхищается знание о событии. Но это не опровергает сказанное. Это типичная форма движения науки к большему совершенству... Совершенное постижение отдельного произведения и совершенное постижение соответствующего событийного целого взаимно обуславливают друг друга» [3, С. 60].

Однако со временем стало ясно, что произведение искусства представляет собой «открытую структуру», или «динамизм двоякого рода», необходимо включающего акт создания и акт восприятия произведения зрителем. Оказалось, что «и в отдельном произведении искусства (по аналогии со

структурой «большого мира», без нарушения его единства и замкнутости) не всё со всем одинаково прочно взаимосвязано, что существует ступенчатая градация взаимно противоположных зависимостей – значимо необходимого и (относительно) случайного. Возникают распространенные комплексы взаимозависимостей, которые могут быть познаны при выведении из одного центрального структурного принципа» [4, С. 325].

Критик зедльмайровской концепции Л. Диттман задался вопросом: «Не отказывается ли структурный анализ от истории? Он не в состоянии прояснить протекание событий в границах эпохи и их взаиморасположение, восприятие искусства в определенной исторической ситуации и их роль в обществе. Он ведёт к изоляции произведения и оказывается благосклонным больше к точечному исследованию искусства на основании шумных анализов отдельных вещей. В то время как история стиля с лёгкостью преувеличивает исторические связи, структурный анализ совершенно пренебрегает ими» [4, С. 336].

Структурный анализ привлекал исследователей возможностью хотя бы отчасти придать искусствознанию характер точной науки, создать терминологический аппарат, сформулировать одинаково понимаемые всеми методы и способы исследования искусства. Однако стремительно увеличивающийся материал требовал более сложных концепций, учитывающих иррациональную сторону художественного мышления. В этом отношении показательны заголовки трёх концептуальных статей самого Зедльмайра о трёх фазах развития искусствознания: «История искусства как история стиля» (1929), «История искусства как история искусства» (1931) и «История искусства как история духа» (1948).

Три другие статьи также раскрывают логику развития искусствоведческой мысли на этом переломном этапе: «Проблема интерпретации» (1944), «Проблема времени» (1955), «Проблема истины» (1953).

В 1970-х гг. 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.

Постструктуралисты развенчивали мнимую системность объекта исследования, в частности, целостность, завершённость произведения искусства. Нарушения структурности считались важнейшими, а собственно система, если она вообще существует, представлялась значительной в том случае, когда она давала сбой или полностью разрушалась. 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;
- язык исследования обладает теми же качествами, что и художественное произведение: риторичностью и метафоричностью;
- искусствознание изучает не объект действительности, а лишь его интерпретации, причём таких интерпретаций множество;
- исследования в области гуманитарных знаний носят метафорический характер и относятся к жанру художественной эссеистики;
- дефиниции (определения и термины) искусствознания имеют символический смысл и являются мифологемами (художественно-образными аналогами явлений).

В СССР в то же самое время, в 1960-1970-х гг., интенсивно разрабатывалась общенаучная системная методология. Для применения подобной методологии необходимо сделать, как минимум, два допущения:

- объект исследования представляет собой систему;
- эта система познаваема. Систему противопоставляют окружающей среде. При этом предполагается:
  - целостность (первичность целого в отношении частей);
  - неаддитивность (несводимость свойств системы к простой сумме составляющих ее частей);
  - структурность (определённость необходимых и достаточных элементов для функционирования данной 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 изменяются и развиваются).

Основоположником теории систем считают австрийского биолога и философа Людвиг фон Бергаланфи (1901-1972). Системную методологию развивали С. Амин, Дж. Арриги, И. Валлерстайн, П. Дрюкер, Г. Саймон, А. Чандлер, А. Г. Франк, в России – в физике, химии, математике и философии науки – В. М. Межуев, И. Р. Пригожин. В области общей методологии гуманитарных наук известны труды И. В. Блауберга, В. Н. Садовского, А. И. Уёмова, Э. Г. Юдина, болгарского ученого Б. Чендова.

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

- рассмотрение объекта в качестве целостной (завершённой) системы элементов, закономерно взаимосвязанных между собой;

- выявление элементов, необходимых и достаточных для функционирования данной системы и её системообразующих связей;

- изучение каждого элемента, его внутренней структуры и функций с учетом его особого места в системе целого и способа связей с другими элементами данной системы [5, С. 31].

В эстетике и культурологии методы системного подхода разрабатывал 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» [6, С. 50].

В 1970-х гг. «на методологической почве, вспаханной системным подходом» [6, С. 51], родилась новая научная дисциплина – синергетика (от греч. *syn* – «совместно» и *ergos* – «действующий»), междисциплинарное направление научных исследований, целью которых является изучение явлений и процессов как сложных, динамических, самоорганизующихся систем. При этом предполагается, что законы самоорганизации развивающихся систем имеют не частный, а общий характер перехода от низших форм к высшим, от одного порядка к другому и поэтому применимы к исследованию культуры и искусства. Иными словами, синергетика вскрывает глубинную общность (но не тождественность) естественно-научных и культурных процессов.

Термин «синергетика» имеет и другие, традиционные значения, например, в богословии (соучастие человека в промысле Божьем), в новом понимании его использовал в 1967 г. И. Забуский, в 1977 г. немецкий физик из Штуттгарта Герман Хакен, а затем И. Р. Пригожин, И. Стенгерс [7].

В 1969 г. в Москве был основан ежегодник «Системные исследования». В 1993 г. опубликована книга И. А. Евина «Синергетика искусства», в 2004 г. – его монография «Искусство и синергетика». В философии культуры важное значение имели публикации Е. Н. Князевой и С. П. Курдюмова (1994–2007). В 1992 г. опубликована книга А. В. Волошинова «Математика и искусство». В 1996 г. в Суздале состоялась международная конференция «Математика и искусство», на которой возникла дискуссия об эффективности применения точных методов исследования к художественному творчеству.

Одна из опасностей, подстерегавших «синергетиков», именуется редукционизмом (от лат. *reductio* – «возвращение, отодвигание назад») – тенденция, действие или процесс, приводящий 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.

В так называемом информационном искусствознании (с использованием количественных методик) постклассическая, или синергетическая, «картина мира» трактуется как переходное состояние от одного порядка к другому, или от хаоса к порядку.

---

Сложность заключается в том, что культурная, в частности художественная, деятельность представляет собой не замкнутую, а открытую систему, активно обменивающуюся энергией и информацией с окружающей (внекультурной) средой. Художественные системы относятся к типу искусственных, абстрактных, или идеальных систем. Отсюда термин «бифуркация» (от лат. *bifurcus* – «раздвоенный»), применяемый при описании нематериальных, идеальных систем.

Бифуркация — это неустойчивость, двойственность смыслов, отличающие художественные системы, в частности произведения искусства, от иных, стабильных систем. Академик Б. В. Раушенбах, поясняя эту особенность на конференции в Суздале, сравнил композицию произведения искусства с точной, математически выверенной конструкцией (структурой). Различие композиции и конструкции, весьма существенное для искусствознания, заключается в «чуть-чуть»: в нюансах, недоступных точным методам измерения.

«Точкой бифуркации» в современных исследованиях называют критическое состояние искусства как системы, чувствительной к малейшим воздействиям и изменениям окружающей среды – природной, социальной. Отсюда непредсказуемое поведение художника, необычные, неожиданные движения системы. К подобным объектам исследования неприменимы вульгарно социологические, детерминистские подходы. Произведения культурной, эстетической и художественной деятельности человека в каждом отдельном случае представляют собой уникальный сплав универсальных закономерностей и индивидуальных особенностей. Именно этот тезис является исходным для определения содержания основополагающих категорий искусствознания, таких как творческий метод, композиция, стиль, образ.

По мнению некоторых исследователей, синергетическая методология не открывает нового, а лишь в современных терминах описывает ранее известные понятия. Однако она, безусловно, обладает интегрирующей силой и позволяет объединять значительно большее количество фактов, закономерностей, способов и приёмов исследования, что само по себе следует считать научным прогрессом. Главное же заключается в более сложном понимании самой системной методологии. Если необходимо, к примеру, исследовать композицию одного произведения искусства, то следует исходить не только из более крупной системы, в которую входит данная композиция (творческий метод художника, определяемый в свою очередь стилем эпохи и т. д.), но и рассматривать эти структурные связи в динамике их развития.

Подобный подход позволил именовать художественные системы диссипативными (от лат. *dissipatio* – «рассеивание»). Особенности диссипативных структур были впервые описаны И. Р. Пригожиным в 1947 г. Их суть заключается в переходе части энергии упорядоченных процессов в энергию неупорядоченных процессов. Поэтому в так называемых неравновесных термодинамических системах, активно поглощающих массу и энергию из окружающего пространства, могут совершаться неожиданные на первый взгляд качественные скачки к усложнению их внутренней структуры. Примечательно, что именно такое понимание искусства как диссипативной системы было положено в основу «Теории прогрессивного циклического развития искусства», которую разрабатывал в 1930-х гг. выдающийся русский историк искусства Ф. И. Шмит, а затем развитой в концепциях «космической флуктуации» и пассионарности художественного творчества.

Таким образом, научный междисциплинарный подход предполагает обязательное соблюдение следующих условий:

- определение области изучения в качестве интерканонического (пограничного) объекта в системе традиционной классификации;
- выбор комплексных методов (аспектов разных наук), соответствующих свойствам исследуемого объекта;
- приведение к целостному виду семантической системы проблем, возникающих при использовании методов разных канонических наук;
- формулирование на основании полученной системы (отношений и связей объектов и методов их изучения) научной гипотезы;
- проверка (доказательство) научной гипотезы эмпирическим исследованием.

Основным критерием, по которому определяется научная ценность междисциплинарных исследований, отличающих их от банальных спекуляций, является системность, подразумевающая прежде всего соответствие системных методов природе изучаемого объекта.

В книге «Эстетика как философская наука» М. С. Каган писал о системно-синергетических

исследованиях искусства: «В тех случаях, когда гуманитарное знание ставит перед собой чисто теоретические задачи – изучения законов строения, функционирования и развития социальных, культурных, художественных объектов, — оно должно применять те же методологические процедуры, которые выработаны в ходе изучения природных явлений и процессов, но развивая и обогащая эту методологию в соответствии с более высоким уровнем сложности социокультурных систем [6, С. 53].

Для достижения этой цели необходимо, прежде всего, совместить предметный, функциональный и исторический подходы. Рассмотрение каждого произведения искусства как психологического феномена следует проводить по схеме: интенция создателя – материализация образа – его восприятие зрителем. Феноменологический подход неизбежно приводит к признанию того факта, что именно соединение объективности и субъективности творчества и восприятия искусства служит основой заинтересованности в справедливости – идеальной цели гуманитарной деятельности. Этим в конечном итоге и отличается точное знание (англ. science) от гуманитарности (англ. humanities).

Качественное своеобразие композиционной целостности произведения искусства в каждом отдельном случае определяется системой внутренних и внешних связей по принципу: от общего к частному. Один из примеров, поясняющих эту мысль, из археологической практики 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» [6, С. 56].

Согласно концепции М. С. Кагана, междисциплинарный уровень исследования является основным уровнем интеграции в сфере научного знания. Он включает следующие ступени «восхождения»:

- предварительный синтез в результате «скрещивания нескольких дисциплин»;
- собственно междисциплинарная, или трансдисциплинарная, ступень, на которой вырабатываются общие принципы и методы исследования;
- общенаучный уровень, на котором создаются комплексные исследовательские программы;
- философская ступень, позволяющая исследователям разных наук, используя общие методологические установки, воссоздавать «целостную картину мира» [9, С. 28].

Многие задачи анализа гуманитарных проблем на уровне системных междисциплинарных исследований успешно решаются энциклопедическим методом. Суть энциклопедического метода лишь отчасти раскрывает этимология (лат. encyclopaedia, от греч. egkyklios paideia – «обучение по кругу знаний»). Главная антиномия (противоречие исходных положений) энциклопедического метода, не нашедшая успешного разрешения до настоящего времени, состоит в следующем. Конечная цель энциклопедических исследований – полнота изучения предмета и исчерпанность знаний о нем – предполагает (как необходимое условие достижения этой цели) строгое ограничение предмета, что исключает анализ внешних связей и, следовательно, отвергает преимущества полноценного системного подхода. Это противоречие усиливается постоянным притоком новых знаний, развитием и усложнением самого предмета. В результате энциклопедическое знание оказывается пленником собственного метода. Проще говоря, невозможно всё знать, даже об одном предмете.

Мудрые древние греки понимали энциклопедию иначе, буквально как «обучение по кругу знаний». Ныне «круг искусствоведения» неизбежно требует привлечения обширных знаний по истории, мифологии, филологии, археологии, этнографии, экологии, а в отношении тем, сюжетов и техники изобразительного искусства – физики, химии, минералогии, ботаники...

Знаменитый художник французского стиля ар нуво Эмиль Галле утверждал, что если мастер традиционного академического искусства обязан изучать перспективу для правильного изображения архитектуры и анатомию для изображения человеческого тела, то современный художник должен также изучать ботанику и геологию.

В отличие от культурологии (искусственно созданной науки), искусствоведческим методам исследования свойственны методы, обусловленные конкретной диалектикой общего и особенного. Например, в рассуждениях о принципе симметрии композиции в изобразительном искусстве необходимо исходить из физических представлений о симметрии мирового пространства, неевклидовой геометрии, но также о мифологических архетипах «Мирового дерева», динамической симметрии гештальтмоделей и специфики психологии восприятия формы, пространства и времени в разных видах искусства. Рассматривая колорит конкретного живописного произведения, невозможно игнорировать знания о

---

физической природе света, различиях светосилы цвета и краски, субъективности восприятия тональных отношений и вероятных изменениях красочного слоя от времени.

Особые требования предъявляет и сам предмет художественного творчества, смысл которого можно уяснить только соотношением закономерностей формообразования, действующих в разных видах искусства. К примеру, один из самых сложных вопросов теоретического искусствознания – специфика пространственно-временного континуума произведения и его восприятие зрителем – разрешается правильным пониманием самого способа формообразования, осуществляемого во всех случаях одновременно в пространстве и во времени. В одних случаях (изобразительные искусства) формирующим фактором является время создания и процесса восприятия произведения, а формируемым – пространство, в других – формирующим является пространство, а формируемым композиционным материалом – время. Феноменологический подход к этой проблеме позволяет устранить многие противоречия механистического разделения произведений (по признакам их материальной формы) на существующие якобы объективно либо только в пространстве, либо только во времени (так называемые пространственные и временные искусства).

Следовательно, применение многомерных методов системного анализа к ключевым теоретическим проблемам искусствознания предполагает трансморфологический подход, «взламывающий» привычные ведомственные перегородки. основополагающие категории композиции: конструктивность, тектоничность, архитектурность – лучше поддаются определению в архитектуре, но они тождественны аналогичным понятиям живописной, скульптурной и графической композиции. Поэтому архитектурные принципы формообразования следует признать определяющими принципами трансморфологического подхода в изучении искусства. Благодаря анализу обратных системообразующих связей возникают многие новации.

Так, например, классическое определение архитектуры как «застывшей музыки» [10, С. 233-239] конкретизируется с учётом специфики восприятия здания во времени: не в качестве статической конструкции или «картинных» проекций, а в последовательном продвижении зрителя в архитектурном пространстве. Длительность и направленность восприятия, чередования картин и перспектив, заранее продуманных и скомпонованных архитектором, является главным композиционным фактором. Также и в живописи: зритель воспринимает изображённое во времени, в определённой последовательности элементов. Скульптуру мы осматриваем, как и здание, обходя её с разных сторон. Так создаётся «образ формы и пространства» в восприятии зрителя. Отсюда и терминологические аналогии: «высокие» и «низкие» звуки, «пластическое движение формы», «мажорные» и «минорные» диагонали, «отступающие» и «выступающие» цвета, «движение по вертикали и горизонтали» в музыке и «контрапунктический тип композиции» или «полифоническая структура» в архитектуре и изобразительном искусстве.

Иначе, более опосредованно, но также сущностно, связаны понятия изобразительного искусства и литературы. При всех различиях художественного языка трудно опровергнуть фразу Гимерия: «Слово может сделать всё, что делает картина» или знаменитое изречение Горация: «*Ut pictura poesis*» («Поэзия подобна живописи»). В истории литературы известны необычайно живописные и даже «картинные» описания природы, например, у Н.В. Гоголя («Мёртвые души», гл. VI).

Многие знаменитые картины навеяны поэтическими строками. Разве можно отделить наше восприятие архитектуры Петербурга от образов пушкинского «Медного всадника», описаний Д.С.Мережковского, А.А.Блока, Андрея Белого; образно воспринять логику средневековой готической архитектурной конструкции без поэтических метафор сборника О.Э. Мандельштама «Камень»?

В истории живописи особенно знамениты две картины на тему «Мёртвый Христос»: А. Мантеньи и Г. Гольбейна Младшего. По поводу последней существует крайне важный в идеологическом смысле диалог героев романа Ф.М. Достоевского «Идиот»: князя Мышкина и Рогожина (часть вторая, гл. IV). Игнорировать его – означает обеднять исторический контекст сюжета мирового значения.

С другой стороны, мировая художественная литература обогатилась выражениями: «тициановский колорит», «элегия во вкусе Ватто», «рубенсовские тела», «левитановская грусть», «вода Айвазовского»...

Понятие художественного тропа (переноса значений) сформировано историей театра и литературы. Но, как показывает практический опыт многих разработчиков теории формообразования

в изобразительном искусстве и, особенно, в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве, тропы – метафоры, метонимии, эпитеты, синекдохи – являются важными способами формообразования.

Нюансированное взаимодействие, осуществляемое с помощью художественных тропов, именуют интермедиацией – способом взаимодействия произведений разных видов искусства по принципу «часть внутри целого». Для интермедиальных композиций характерны приёмы цитации классических тем, сюжетов, мотивов, форм, использования фрагментов композиции одного художественного произведения в другом. При этом возникает игра смыслов, подтекстов, ассоциаций, аллюзий. Эдуар Мане, в частности, объясняя такой приём в картине «Завтрак на траве», назвал его «фрагментацией». Интермедиальность достигается игрой художественных тропов, она обогащает и расширяет художественное содержание произведения. Поэтому можно сказать, что качества интермедиальности выражают образную природу самого художественного творчества.

Расширение искусствоведческой методологии, произошедшее на рубеже XX-XXI веков, включившей в себя системную и постструктуралистскую методики, согистический, трансморфологический и интермедиальный подходы, мы склонны обозначить термином «параискусствознание» (греч. para – «возле, при»), обозначающим не столько расширение предмета и метода, сколько отклонение от привычных норм. Параискусствознание, следовательно, предполагает интертекстуальность (взаимодействие искусствоведческого текста с новой культурной средой способом интериоризации внешнего) и интермодальность (предполагающую одновременное использование разных методик в одной системе). Признание этих фактов приводит, как минимум, к трём умозаключениям:

1. Современная методология гуманитарных наук имеет междисциплинарный характер, что на новом этапе развития подтверждает необходимость многообразия жанров искусствоведческих сочинений.

2. Философы, историки, социологи, литераторы, архитекторы, живописцы, музыканты и другие представители смежных наук и искусств принимают равное участие в развитии современного искусствознания, что обеспечивает «смысловое расширение» текстов через единение аксиоматических (основанных на непротиворечивости формальных доказательств) и когнитивных (интуитивно-познавательных) методов мышления.

3. В общей науке об искусстве отдельные направления, течения и школы традиционного и постмодернистского искусствознания приобретают комплиментарные (взаимно дополняющие) функции. Отсюда актуальность проблемы нахождения общего языка, расширения терминологического аппарата, его гносеологических и коммуникативных свойств.

## Библиография

1. Базен Ж. История истории искусства / Ж. Базен. – М.: Прогресс-Культура, 1995. – С. 101.
2. Арсланов В.Г. Постмодернизм и русский «третий путь» / В.Г. Арсланов. – М.: Культурная революция, 2007. – С.22 (примечание).
3. Зедльмайр Х. Искусство и истина / Х. Зедльмайр. – М.: Искусствознание, 1999. – С. 252-255.
4. Ванеян С.С. Между гештальтом и теофанией // Зедльмайр Х. Искусство и истина. – М.: Искусствознание, 1999. – С.325.
5. Садовский В.Н. Основания общей теории систем: Логико-методологический анализ / В.Н. Садовский. – М.: Наука, 1974. – С.31.
6. Каган М.С. Эстетика как философская наука / М.С. Каган. – СПб.: Петрополис, 1997. – С.50.
7. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог с природой / И. Пригожин, И. Стенгерс. – М.: Прогресс, 1968.
8. Хакен Г. Синергетика / Г. Хакен. – М.: Мир, 1980; Интервью с доктором Г. Хакеном // Вопросы философии. – 2000. – № 3.
9. Каган М.С. Взаимоотношение наук, искусств и философии как историко-культурная проблема / М.С. Каган // Гуманитарий: Ежегодник № 1. – СПб.: Петрополис, 1995. – С.28.
10. Михайлов А.В. Архитектура как застывшая музыка / А.В. Михайлов // Античная культура и современная наука. – М.: Наука, 1985. – С. 233-239.

Статья поступила в редакцию 23.01.2012



## PARA-‘ART STUDY’ AND THE HISTORICAL PROCESS

Vlasov Viktor G.

DSc (Art Studies), Professor,  
Saint-Petersburg State University,  
Saint-Petersburg, Russia

### Abstract

*Contemporary research into history of art is made complicated by the variety of challenges faced and by the changing level of knowledge. Application of multivariate analysis methods to key art study issues involves the use of a transmorphological approach in order to break the habitual inter-departmental barriers. We use the term para-‘art study’ to denote the expansion of research methodology at the turn of the 21st century to encompass the systems and poststructuralist methodologies and the sogistic, transmorphological and intermedial approaches. The new method implies intertextuality (interaction between text that is the object of art study and new cultural environment) and intermodality (simultaneous use of different techniques within one system). The contemporary methodology of the humanities is of an interdisciplinary character, implying the need for a variety of genres of art study writings. Representatives of related scholarly disciplines take an equal part in the development of the contemporary discipline of art study. This ensures «semantic expansion» of texts. Individual directions, movements and schools acquire complementary functions. Hence follows the need for expanding the body of terminology and its gnoseological and communicative properties.*

### Key words

*para-‘art study’, issues in art study, contemporary methodology of the humanities*