

БЛОГ И ПОЛИЛОГ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВОВЗНАНИИ

УДК: 78
ББК: 85.1

Власов Виктор Георгиевич

доктор искусствоведения,
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург, Россия, e-mail: natlukina@list.ru



Аннотация

Статья посвящена анализу основных вопросов современного искусствоведения, ответы на которые важны для обучения и воспитания будущих историков, теоретиков и критиков искусства. К таким вопросам относятся: непротиворечивое определение специфики предмета и метода художественного творчества; соотношение рационального и иррационального компонентов в изучаемом предмете и исследовательском методе; проблема взаимопонимания художника, историка, теоретика, критика и потребителя искусства. Решения неоднозначны, поскольку предполагают множественность ответов. Соответственно возможным решениям формулируются вопросы, которые могут быть использованы в форме полилога (многостороннего обсуждения) в учебном процессе.

Ключевые слова

блог, искусствоведение, полилог, типология, формообразование

Искусствоведение как относительно самостоятельная область интеллектуальной деятельности человека существует примерно сто пятьдесят лет, однако до настоящего времени в определении предмета и метода этой деятельности остаются нерешенными многие важные вопросы. Это затрудняет как системные исследования, так и подготовку будущих искусствоведов и критиков искусства. Профессиональный подход к исследованию какого-либо вопроса, в отличие от любительского интереса и простого любопытства, предполагает ясное определение предмета и метода, а также однозначность используемой терминологии. Однако в традиционном искусствоведении и даже в значительно модернизированном искусствоведении научная составляющая не всегда занимает доминирующее положение. Ее доля зависит от конкретной разновидности или жанра знания об искусстве. Значительную часть этого знания мы получаем эмпирическим и интуитивным путем созерцания прекрасного.

Поэтому и в начале XXI в. наиболее актуальными проблемами остаются: соотношение рационального и иррационального в предмете и исследовательском методе, самоопределение исторического и теоретического знания, предопределенность истории искусства ее теоретическим толкованием, а понимания произведения – чувственным отношением и индивидуальным вкусом, вопросы морфологии, иконографии и иконологии искусства. Очевидна необходимость поисков новых интерактивных и диалоговых форм обсуждения проблем.

Одной из таких неканонических форм является блог (англ. blog, от web log – «интернет-журнал событий», «дневник»). Это разновидность интернет-сайта, основное содержимое которого – регулярно добавляемые записи (посты: тексты и изображения). Для блогов характерны краткие, афористичные записи, отсортированные в обратном хронологическом порядке (последняя запись сверху). Блоги предполагают участие любых, даже несведущих читателей, которые могут вступить в полемику с автором. Это создает широкую аудиторию, многократно превосходящую круг читателей печатных изданий.

Но очевидны недостатки такой формы общения и тем более – поиска информации: заочность, случайность, неравноценность квалификации участников, в числе которых могут оказаться и настоящий специалист, и недоучившийся студент, и дилетант, попавший «не туда». Академические искусствovedы в основном игнорируют спонтанно возникающие дискуссии, блоги и дневники. Правда, основатель Википедии Джимми Уэйлс однажды заявил, что простой аспирант может написать статью в Интернете не хуже академика. Тем не менее проблема качества Интернет-материалов является актуальной. Информация бывает не точна, не опирается на предшествующий опыт, часто отсутствуют ссылки на источники. Неопытный участник может попасть в «капкан» подтасованных или тенденциозно интерпретированных фактов.

Другая проблема – специфика языка. В искусствознании, филологии и других гуманитарных науках особенно важны развернутые нюансированные формулировки, поскольку именно в нюансах и содержится искомое содержание. Современный язык, особенно в социальных сетях, формируется по принципу минимализма. Возникает явное противоречие: Интернет интенсивнее других форм продвигает знание, а лаконизм и даже варварство современной лексики вредит развитию гуманитарных наук.

Противостоять обеднению мысли и языка, безусловно, может только живое общение и многосторонний диалог, возникающий вокруг лидера — опытного и авторитетного специалиста. Эффективной формой такого отчасти подготовленного и отчасти спонтанного общения является полилог (греч. polylogos – «много суждений»). По определению французского постмодернистского философа Ю. Кристевой, полилог отражает отношение к порядку вещей, существующих в разное время и в различном месте. В результате в процессе сопоставления мнений складывается новое понимание привычных вещей. Форма полилога предполагает обсуждение каждого вопроса с участием трех и более сторон. Особенно эффективна эта форма в учебном процессе. В ходе многосторонней беседы, в отличие от лекции-монолога или диалога учителя и ученика, теоретика и практика, критика и зрителя, выявляется наибольшее количество мнений, суждений, концепций, проявляются слабые стороны даже самых авторитетных мнений. Участие в полилоге создает условия для понимания логики собеседника, его точки зрения, выявления общего и особенного, главного и второстепенного, антиномии (противоречия в суждениях), а также учит выслушивать других и корректировать собственную систему взглядов.

Как метод обучения полилог строится на активной позиции каждого участника при несомненном авторитете ведущего. Возможны различные способы включения полилога в учебную деятельность. Например, учащиеся делятся на несколько спорящих групп. Если мнения групп совпадают, обсуждаются «сомнительные» высказывания каждого участника. Дискуссия может быть продолжена в Интернете, и в большинстве случаев, благодаря неожиданным монологическим и диалогическим тезисам, приобретает еще более увлекательный характер. При этом роль руководителя не ослабевает, лишь повышается его ответственность. Интерактивные навыки ведения дискуссии имеют важное воспитательное значение и соотносятся с явлением интертекстуальности в современном искусстве. В идеале деятельность блогеров и руководителей полилогов совместима. Спонтанность блога обычно строится на провокационных тезисах, вызывающих противоположные реакции участников. В дидактическом полилоге происходит то же самое, но в условиях заданной темы и требований профессионализма. Приведем несколько тезисов и антитезисов, способных вызвать активную и многостороннюю дискуссию.

Тезис 1. Изучать и понимать искусство – нравственная обязанность каждого человека.

Аргументация. Искусство является необходимой частью духовной жизни человека. Более того, восприятие и эстетическое переживание прекрасных произведений обусловлено интеллектуальной потребностью и составляет нравственную обязанность каждого человека,

его личную антроподицею – оправдание своего существования сопричастностью к творчеству Бога (или Вселенной). Н. А. Бердяев писал: «Оправдание человека творчеством, которое само по себе не нуждается в оправдании, но оно оправдывает человека... Бог ждет от человека творческого акта как ответа человека на творческий акт Бога» [1].

Антитезис. Человек свободен в выборе жизненного пути, он может быть атеистом, нигилистом и ему не обязательно знать искусство и наслаждаться отмирающими формами так называемой художественной деятельности. Не каждому дано быть художником и понимать искусство, должны быть и другие люди с иными наклонностями. В конце концов, Вселенная держится за счет сохранения принципа многообразия (итал. *varietà*). Этот термин был одним из основных в эстетике эпохи итальянского Возрождения [2].

Аргументация. Современная техническая цивилизация отвергает устаревшие формы творческой деятельности и заменяет их новыми. Приверженность же к старым формам тормозит поступательное движение общества. Согласно мнению многих современных исследователей, новые формы творчества, например дизайн во всех его формах и течениях, поглощают традиционные формы искусства и переводят их на новый уровень проектной деятельности будущего [3, 4].

Тезис 2. Полноценное восприятие и адекватная оценка произведения искусства возможны только при условии абстрагирования восприятия от вкусовых пристрастий и субъективных предпочтений.

Аргументация. Первым из необходимых условий художественного – и в этом отношении близкого к профессиональному – восприятия произведений искусства является абстрагирование от субъективных внеэстетических пристрастий и внехудожественных вкусовых оценок. С этим связана проблема объективных критериев качества произведения искусства. Слово «качество» знаток искусства использует не в обыденном, прагматическом или техническом смысле (лучше или хуже сделано, похоже на натуру или непохоже), а для обозначения отношения: почему сделано именно так в своем роде, а не иначе. В иной редакции тот же вопрос формулируется следующим образом: почему в определенное время и в определенном месте возникает произведение искусства, которое выглядит именно так? Понятие «качество» в теории и критике искусства предполагает неповторимое своеобразие художественной формы и в то же время ее соотнесенность с абсолютными, идеальными критериями, которые существуют вне субъективных вкусовых оценок. Над входом в Институт Курто (Институт искусствознания) в Лондоне помещена надпись: «Здесь запрещается восхищаться искусством».

Антитезис. Абстрагирование эстетического восприятия от субъективности антропологически невозможно, поскольку эстетическое сознание имеет двойственную природу: основывается на качествах природной гармонии и их чувственной оценке конкретного человека.

Аргументация. Э. Панофский, классик иконологического метода изучения искусства, в связи с этой проблемой ввел понятие «интенция» (лат. *intentio* – «напряжение, усилие»): «Произведения искусства в равной степени являются проявлениями художественной "интенции" и природными объектами, которые иногда трудно изолировать от окружающей их среды... Следовательно, испытывая эстетическое переживание от произведения искусства, мы осуществляем два совершенно различных акта, которые, однако, психологически сливаются в единое *Erlebnis* (переживание): мы выстраиваем эстетический объект, воссоздавая произведение искусства в соответствии с "интенцией" его создателя и одновременно свободно создавая ряд эстетических ценностей, сопоставимых с теми, которыми мы наделяем дерево или закат» [5].

Тезис 3. Проблема качества и стиля произведения искусства может быть решена только при условии непредвзятого отношения к изучению истории искусства.

Аргументация. Композиция произведения искусства основывается на объективных закономерностях формообразования, а стилевое качество – на изменчивом хронотопе

(характеристиках места и времени создания произведения искусства). Жермен Базен один из разделов своей книги, посвященной знаменитым историкам искусства, 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, когда он писал: «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» [6, с. 101].

Антитезис. Специфика истории искусства как всякой гуманитарной науки состоит в своеобразном соединении объективных данных и их пристрастной интерпретации, что придает им актуальность.

Аргументация. История – великая наука, позволяющая осознать, хотя бы гипотетически, место человека и смысл его существования в этом мире. Однако даже всеобщая история не вполне научна, поскольку мы неизбежно проецируем на прошлое свои идейные предпочтения и взгляды. История искусства как наука вообще сомнительна. Отделение истории искусства от всеобщей истории, то, что впервые попытался осуществить в середине XVIII в. И. Винкельман, еще более затруднительно. Слишком сложно абстрагировать свои знания от понимания и оценок. Вторая трудность заключается в том, что рассматриваемый материал не дает 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». Избирательность изучения тех или иных объектов (нам кажется, что мы выбираем лучшие, самые значительные), и составляет суть истории искусства. Между тем, бывает так, что произведения, которые мы ныне считаем великими или, как минимум, характерными, в прошлом оставались незамеченными. А другие, теперь забытые, восхвалялись. Так какая же история искусства является истинной? Реальная или искусственная? Общеизвестен тезис, согласно которому историк искусства до тех пор остается историком, пока не проецирует на историческую действительность собственные взгляды и предпочтения. Однако объективной история искусства никогда не была. Начиная с античности, а затем от Вазари и Винкельмана до наших дней, изучение истории искусства предопределено ее толкованием, хотя бы в отборе рассматриваемых произведений. Таким образом, субъективная картина выдается за исторический факт. В отношении нашего предмета, как отмечал Базен, цитируя Х. Белтинга, вычленение предмета истории искусства из общей истории уже ставит «объект этой науки под угрозу» [6, с. 437].

Тезис 4. Для социального функционирования искусства необходимо взаимопонимание художника, теоретика, критика и потребителя искусства.

Аргументация. Адекватная оценка качеств формы и закономерностей исторического развития культуры является главным условием взаимопонимания художника, историка, теоретика, критика и потребителя искусства. Таким образом, одна из основных проблем современного искусствознания относится не только к эстетике и теории искусства, но и к этике общественных отношений. Художник – творец произведений искусства – никому и ничем не обязан. Но остальные участники художественной коммуникации – историк искусства, теоретик, художественный критик и зритель вынуждены искать общий язык и договариваться о терминах.

Основная сложность необходимого диалога в области изобразительного искусства заключена в коренном различии 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.

Антитезис. Участники художественной коммуникации находятся по разные стороны, не могут и не должны дублировать функции друг друга. Они говорят на разных языках, в этом и заключается полилог современной культуры.

Аргументация. Г. Вёльфлин утверждал, что историю искусства следует изучать «с карандашом в руках», имея в виду не записи, а зарисовки с произведений искусства. Однако в сущности, проблема взаимопонимания художника изобразительного искусства и зрителя неразрешима. Зритель, в более широком смысле – потребитель искусства, не являясь профессионалом, не имеет возможности получить достаточный «зрительный опыт» и навыки практической работы над изобразительной формой. Да и не обязан этого делать. То же можно сказать о теории и истории искусства. Если эти специалисты потратят значительную часть жизни на освоение ремесла живописца или скульптора, то кто же будет изучать историю и теорию искусства? Совместить эти профессии желательно, но практически неосуществимо.

В позднейшее время вследствие дифференциации мышления и раздробленности сознания многие историки и теоретики искусства оказывались в плену узких тем, изучение которых требует огромного труда и всей жизни. Они замыкались в своих кабинетах, библиотеках, музейных хранилищах и архивах. Критики, арт-дилеры, кураторы выставок чаще всего ангажированы заказчиками и не объективны в оценках. Как правило, они не способны либо им не позволяют обстоятельства преодолеть разрыв между сторонним и профессиональным взглядом на труд художника. Потребитель искусства в такой ситуации остается один на один с художественным произведением на уровне поверхностного восприятия и дилетантских суждений. Он не всегда может самостоятельно осмыслить исторический контекст возникновения произведения искусства. С другой стороны, словосочетание «воспитание зрителя» – провокационная двусмысленность. Воспитывать необходимо художественными произведениями, но и в этом право на вкусовые пристрастия и эстетические предпочтения остается за зрителем, а не за художником или профессиональным критиком. Каждый человек вправе сам решать, что ему нужно, а что нет. Здесь убеждения любителя и профессионала могут не совпадать. Эта нравственная проблема не имеет однозначного решения. Оценка подобной ситуации затруднительна и этически не корректна.

Тезис 5. Художественное качество абсолютно и неизменно, поскольку существует вопреки меняющимся историческим обстоятельствам.

Аргументация. История искусства и эволюция художественного мышления, в отличие от научно-технического прогресса, – не лестница, в которой каждая последующая ступень означает отрицание предыдущей. В каждый исторический период в том или ином регионе создаются непохожие друг на друга шедевры. Они основаны на разных историко-культурных традициях, формально различны, но равноправны в отношении к абсолютной ценности формы и поэтому «не отменяют» друг друга.

Антитезис. Произведения искусства действительно не отменяют друг друга, но все они по-своему говорят «о вечном» и поэтому любой сравнительный анализ некорректен.

Аргументация. Еще А. С. Пушкин писал: «Век может идти себе вперед... но поэзия остается на одном месте» [7]. Данте не перечеркивает Гомера. По сравнению с наукой и техникой, открытия которых заменяют друг друга, шедевры искусства находятся в привилегированном положении. Их ценность вечна. Именно поэтому искусствоведческие определения: гармоничность, уравновешенность, выверенность композиции, целостность, верность природе и другие – имеют относительный характер, они не универсальны и появились в свое время по конкретному случаю. Своеобразие важнее абстрактного понятия абсолютной ценности. Поэтому наклеивание ярлыков вредит непосредственному переживанию зрителем художественного произведения в его уникальной целостности.

Примирительная концепция. Искусствоведческая работа основывается на общепринятых категориях: целостности и подробности формы, ясности или неясности пластических связей,

конструктивности и деструктивности, тектоничности и атектоничности, уравновешенности и динамичности, фронтальности и ракурсности, скульптурности и пластичности, графичности и живописности, осязательности и иллюзорности... Причем использование этих категорий не предполагает утверждения превосходства одних произведений над другими.

В этом проявляется важнейшая особенность искусствознания как науки – парный (антитетический) характер искусствоведческих дефиниций. Обозначение того или иного художественного качества возможно лишь описательно способом нюансировки отношений между двумя категориями, обозначающими противоположные свойства.

Названные парные категории (возможны и другие производные) восходят к антиномиям теории формообразования А. Ригля и Г. Вёльфлина, наиболее известных представителей классической швейцарско-немецко-австрийской школы искусствознания. Эти ученые впервые убедительно показали, что качество произведения изобразительного искусства заключается не в том, насколько ловко в техническом отношении или похоже на натуру оно выполнено, а в том, насколько оно приближено к вневременному эстетическому идеалу.

Соотношение рационального и иррационального компонентов в изучаемом предмете и исследовательском методе также может интерпретироваться по-разному. Содержанием художественного творчества, например в изобразительном искусстве, является не изображение каких-либо объектов, пусть даже в образной форме, а «очеловеченный мир» – духовная реальность, претворенная в личностном, интимном переживании. Поэтому вместо слов «изображение», «отображение», подразумевающих исключительно рациональное начало творчества, к художественному мышлению более подходят понятия «преображение», «претворение». Даже материал художником не просто обрабатывается, а метафизически преобразуется и демонстрирует качества, ранее отсутствовавшие в его природе.

В деятельностном аспекте искусство – игра с образами, а не с реальными объектами, сотворение вымышленного мира, в котором живет вымышленный, а не действительный человек. Эта особая «срединная реальность» (франц. *mise-en-abîme* – «положение в бесконечности») составляет предмет художественного творчества.

Ф. Ницше утверждал, что «существование мира может быть оправдано лишь как эстетический феномен». Согласно философии Э. Кассирера, произведение искусства – это «символическая форма» отображения пространства, времени, числа, причины. Следовательно, художественное творчество представляет собой «символическую активность человека», это не «имитация реальности, а ее символическое постижение» [8].

Историческое развитие искусной деятельности демонстрирует последовательное преобразование утилитарных конструкций (укрытий, оружия, орудий труда, емкостей) сначала в формы, сочетающие утилитарную и эстетическую ценность, а затем в художественные предметы. Природа шлифовала человека в течение миллионов лет, человек отвечает природе преобразующей деятельностью, перерабатывая, преобразуя утилитарные конструкции, природные материалы и обыденные представления в идеальные образы, а практический опыт – в метафизические идеи. Развитие культуры, в отличие от технической цивилизации, уничтожает вещи, преобразуя их в символы духовной жизни. Искусство как составная часть культуры осуществляет это практически: одни ценности заменяет другими. Таково художественное воплощение религиозно-философской концепции антроподицеи. Функция укрытия перерастает в метафизику архитектуры, орудия и емкости – в декоративно-прикладное искусство и концептуальный дизайн, наскальные рисунки – в живопись и графику, культовые идола – в искусство скульптуры.

Художественное творчество есть способ приобщения человека к высшим духовным ценностям через их субъективное, личностное и даже интимное переживание, которое завершается созданием произведений, имеющих, в том числе, и эстетическую ценность. Однако художественное творчество не сводимо ни к эстетике, ни к научному, ни к религиозному познанию мира, ни к способу общения между людьми. Оно своеобразно сочетает все названные компоненты.

Эстетика как часть философской науки является методологической базой искусствознания. В границах прикладной, или практической, эстетики изучают предилекции (франц. *prédilection* – «предпочтение, приверженность») тех или иных эстетических суждений и вкусов в разных этнических культурах и исторических типах искусства. Разделами эстетики XX–XXI вв. считают экфатику (греч. *ekphaino* – «показывать, открывать») – науку, изучающую процесс формирования художественного образа, и эпистемологию (греч. *episteme* – «достоверное знание»), или новую гносеологию, учение об особенностях познавательной способности искусства.

Между тем романтическое мироощущение подсказывает еще более широкое решение. Безотчетно любуясь архитектурными руинами, памятниками давно ушедших веков, мы ловим себя на мысли, что растрескавшийся от времени камень и потускневшие краски более привлекательны, обретают большую эстетическую и художественную ценность, чем произведения, только что вышедшие из мастерской художника.

В большинстве случаев эстетическая оценка зрителем произведения искусства как природного явления – блеска красок в живописи, сияния зернистого мрамора, теплоты дерева, из которых сделана статуя, – неотделима, но и не совпадает с эстетическим переживанием художника. К примеру, патина на старинной бронзовой статуэтке вызывает у нас благоговение и чувственное наслаждение, но его совсем не имел в виду скульптор, который создал это произведение. Таково же восприятие руин романтически настроенной личностью: они загадочно прекрасны и философски содержательны, но для архитектора – автора здания – руины, – это трагедия. Поэтому дилемма: «прекрасное в жизни или в искусстве» – остается главным философским вопросом эстетики как науки. На этот вопрос существует такое же количество ответов, сколько существует философов и философских систем. Оставаясь в границах общей (объективной) психологии, можно создать лишь теорию эстетических реакций человека, но не психологию художественного творчества, поскольку последняя связана со специфическим мышлением формой – художественным формообразованием. Поэтому особенно важно различать понятия эстетической ценности и художественного качества.

Парадокс историчности художественного творчества заключается в том, что форма, стиль, композиция конкретного произведения обусловлены местом и временем его создания, но мысль художника возникает, существует и развивается вне физического времени и пространства, а в параллельной метафизической – духовной реальности.

Обращаясь к художественному творчеству, мы поднимаемся над потоком физического времени и вступаем в мысленный диалог с вечностью. Отсюда обращение к архетипам, прообразам, истокам, принципиальный историзм художественного мышления. Отдельное произведение как художественный феномен противостоит течению времени, поэтому композиция произведения изобразительного искусства претворяет историческое время в художественное пространство. Произведение в его материальной форме – только фиксация одного из моментов развития художественной идеи, причем, как правило, момента случайного, преходящего, неустойчивого и несовершенного прежде всего для самого художника. Подлинный художник всегда чувствует, что материализация мысли, воплощение запредельного – есть вульгаризация, неизбежное снижение духовного смысла искусства. Поэтому он бесконечно переделывает, а то и уничтожает свое творение.

Зритель обычно не подозревает о мучениях художника и просто любит произведение. Когда же художественный критик объясняет ему, что «хотел выразить» в данном произведении художник и какими средствами он этого достиг, то он обманывает и себя, и других. Композиционные элементы изобразительного искусства не имеют эквивалентов в словесно-понятийной форме. Вот почему многие пространственные искусствоведческие описания произведений живописи или графики, несмотря на их литературные достоинства, кажутся надуманными, поверхностными либо просто ненужными.

Смысловая многоуровневость и формальная сложность произведения искусства требуют применения особых системно-аналитических методов. К примеру, мы можем

размежевать содержание понятий «искусствоведение» и «искусствознание». Первое включает историю искусства, археологию и хронологию памятников, топографию и историческую географию, музеологию и описание произведений... Второе предполагает синтактический и морфологический анализ процесса творчества.

В изучении изобразительного искусства существует так называемая имплицитная (скрытая) эстетика. Переход от семантики художественного образа (греч. *sema* – «знак, значение») к синтактике (*syntaxis* – «составление»), т. е. к собственно формальному анализу, представляет собой продвижение от изучения смысловых значений форм и их спекулятивных интерпретаций к исследованию более глубоких внутренних структур, специфичных именно для изобразительного искусства. Это и есть предмет искусствознания в отличие от искусствоведения. Синтактика призвана изучать архетипы сознания безотносительно к их внешним значениям и внехудожественным функциям (познавательным, религиозным, социальным, нравственным, прагматическим). Подобно стихотворному размеру или метро-ритмической конструкции музыкальных фраз изобразительный синтаксис является необходимой структурной основой, «каркасом» художественной формы. Именно он составляет основу «мыслеформы», или «мышления формой», характер которых соответствует специфике того или иного вида художественного творчества, а также определяет художественную ценность и качество произведения искусства (не в обыденном смысле этих слов). Поэтому проблема специфической ценности и качества в методологическом отношении представляется наиболее важной.

Однако изобразительный синтаксис тесно связан с феноменологией искусства: спецификой зрительного прочтения и психологией восприятия. Закономерно, что структурно-формальным анализом композиции произведений классического изобразительного искусства в большей степени занимались сами художники, чем академические искусствоведы. После исследований ученых-иконологов в странах Западной Европы и А. Г. Габричевского в России стало ясно, что «искусствознание начинается там, где кончаются атрибуции и датировки» (афоризм А. Варбург), довлеющие над сознанием историков искусства академической школы.

История развития знаний об искусстве показала, что наиболее эффективной методологией является общая теория систем, методика междисциплинарных исследований, методы многомерного анализа гуманитарных проблем (англ. *multivariate analysis methods*). В последние годы все чаще применяется согистический (совместно познавательный) подход, который предполагает изучение предмета как сложной, многомерной системы одновременно на разных уровнях представителями различных наук. Отсюда вывод: для феномена художественной коммуникации недостаточно иметь талантливого художника, совершенное произведение искусства и его потребителя. Помимо наличия участников, необходимо эффективное взаимодействие сторон. Содержание произведения неизбежно распространяется за границы изображения того или иного объекта, факта и это должно быть проявлено в его материальной форме, а зритель обязан обладать необходимыми знаниями, умениями и навыками и быть «настроенным» на волну чувств и мыслей художника. Проще говоря, каждое произведение должно найти своего зрителя.

Как видим, все основные методологические проблемы искусствознания являются дискуссионными. Но это не снижает их важности. Проблема «общего языка» художников, историков, теоретиков, критиков и любителей искусства не имеет идеального решения. Пропать непонимания остается, но существует возможность наводить через эту пропасть шаткие мостки. Одним из способов такого «наведения» является дифференциация эвристических методов и специализация задач искусствоведческого знания.

В качестве примера методики наведения мостков можно привести несколько вводных вопросов для организации дидактического полилога:

1. Проблема профессионального подхода к пониманию предмета и метода искусствоведческой науки:

1.1. Что мы понимаем под профессионализмом в любой области творческой деятельности

человека?

1.2. Каковы различия понятий «объект», «предмет», «метод», «способ», «прием»?

1.3. В чем заключаются различия и сходства понятий «творчество», «искусство», «художество», «эстетическая деятельность», «изобразительное искусство», «предметное творчество»?

1.4. Что означают термины «искусствоведение» и «искусствознание»? Существуют ли различия в этимологии, морфологии, семантике, прагматике этих понятий?

2. Проблема соотношения рационального и иррационального начал в исследовательских методах искусствознания:

2.1. Найти определение и примеры рационального типа мышления в искусстве и искусствознании;

2.2. Найти определение и примеры иррационального типа мышления в искусстве и искусствознании;

2.3. Существует ли закономерность доминирования того или иного типа мышления в определенных эпохи и в определенных исторических типах культуры? Найти соответствующие примеры;

2.4. С какими творческими методами и стилями связаны рациональные и иррациональные доминанты мышления художника?

3. Проблема взаимопонимания художника, историка, теоретика, критика и потребителя искусства:

3.1. Что такое архетип и каковы принципиальные различия восприятия произведения искусства художником, критиком, историком, теоретиком искусства и зрителем?

3.2. Связаны ли названные различия с жизненным опытом, образованием, профессиональной деятельностью субъекта? Привести примеры;

3.3. Каковы условия адекватного восприятия, понимания и оценки качества произведения искусства?

3.4. Что мы имеем в виду, используя термин «художественное качество» и каковы его компоненты?

3.5. Каким образом соотносятся вневременной идеал прекрасного и актуальные потребности общества?

3.6. Необходимо ли отвлечение от субъективных пристрастий и личного вкуса для полноценного восприятия содержания произведения искусства?

Библиография

1. Бердяев, Н. А. Философия свободы. Смысл творчества / Н. А. Бердяев. – М.: Правда, 1989. – С. 588–592.

2. Баткин, Л. М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления / Л. М. Баткин. – М.: Искусство, 1990.

3. Сидоренко, В. Ф. Эстетика проектного творчества / В. Ф. Сидоренко. – М.: ВНИИТЭ, 2007.

4. Сидоренко, В. Ф. Идея проектной культуры / В. Ф. Сидоренко // Проблемы дизайна 6. – М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, 2011. – С.41–53.

5. Панофский, Э. Смысл и толкование изобразительного искусства / Э. Панофский. – СПб.: Академический проект, 1999. – С. 37.

6. Базен, Ж. История истории искусства / Ж. Базен. – М.: Прогресс–Культура, 1995.

7. Пушкин, А. С. Собр. соч.: В 10 т. / А. С. Пушкин. – М.: ГИХЛ, 1959. – Т.6. – С. 357.

8. Кассирер Э. Философия символических форм: В 3 Т. / Э. Кассирер. – М.; СПб.: Университетская книга, 2001. – Т. 1: Язык. – С. 100.

© В.Г. Власов, 2013

THE BLOG AND THE POLYLOGUE IN MODERN-DAY ART STUDIES

Vlasov Viktor G.

DSc (Art Studies), Professor,
Saint-Petersburg State University,
Saint-Petersburg, Russia, e-mail: natlukina@list.ru

Abstract

The article reviews the essential questions of modern-day art studies which are important to answer for educating would-be historians, theorists and critics of art. These questions include: consistent definition of the scope and method of art creativity; relationship between the rational and the irrational in the subject studied and in the research method; mutual understanding between the artist, the historian, the theorist, the critic, and the art consumer. Solutions are ambiguous, as they assume plurality of answers. The possible solutions suggest questions which can be used in the form of polylogue (multilateral discussion) in the educational process.

Key words

blog, art studies, polylogue, typology, form generation

References

1. Berdyaev, N. A. (1989) *The Philosophy of Freedom. The Meaning of Creativity*. Moscow: Pravda. (in Russian)
2. Batkin, L. M. (1990) *Leonardo da Vinci and the Specific Features of the Renaissance Creative Thinking*. Moscow: Iksusstvo. (in Russian)
3. Sidorenko, V. F. (2007) *The Aesthetics of Design Creativity*. Moscow: VNIITE, 2007. (in Russian)
4. Sidorenko, V. F. (2011) *The Idea of Design Culture. Problemy Dizaina 6*. Moscow: Research Institute of History and Theory of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, p. 41–53. (in Russian)
5. Panofsky, E. (1999) *Meaning and Interpretation in the Visual Arts*. Saint-Petersburg: Akademicheskyy Proyekt. (in Russian)
6. Bazin, G. (1995) *Histoire de l'histoire de l'art*. Moscow: Progress–Kultura. (in Russian)
7. Pushkin, A. S. (1959) *Collected Works: in 10 vol. Vol. 6*. Moscow: GIHL, p. 357. (in Russian)
8. Cassirer, E. (2001) *Philosophie der symbolischen Formen. Vol. 1: Die Sprache*. Saint-Petersburg: Universitetskaya Kniga. (in Russian)