

**Методология американской теории искусства конца XX века в работах**

**Дональда Прециози**

*Девитьярова Рената Ришатовна*

*Студент (бакалавр)*

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, Философский

факультет, Москва, Россия

*E-mail: renata.devityarova@gmail.com*

Обдумывая состояние сегодняшнего мира, современную культурную ситуацию, ее противоречия и тупики, вызванные критикой классического рационализма и кризисом традиционных ориентиров метафизического мышления, немецкий философ Петер Слотердайк в книге «Коперниканская мобилизация и птоломеевское разоружение» заявляет, что сегодня «мы начинаем наконец всерьез платить по Коперниковым счетам». Что это значит? Гелиоцентрическая теория, сменившая цельную и понятную глазу обывателя концепцию Птолемея, вызвала у этого обывателя шок. С тех пор происходящее было расколото на ложную видимость и скрывающуюся за ней неочевидную истину. Неочевидная истина эта - олицетворение «научности» и «рациональности», которая может быть внедрена только насильственным путем как раз по причине своей неочевидности. Рождение модернизма - открытие таких истин, навязанное за счет «пафоса, порождавшегося доселе лишь религиозными войнами» [3]. Вытекает отсюда, что модернизм, в частности, коперниканская революция - это насилие над очевидностью, доведенное до точки «тотального головокружения». Попытка снять головокружение есть сознательный отход к очевидному и уютному геоцентризму Птолемея, желание выхода из плена «головокружительной» рациональности «иллюзий» Просвещения, пафосно внушающих «неочевидные» для глаза «истины». Подобное умонастроение «несет на себе печать усталости и разочарования в идеалах и ценностях Возрождения и Просвещения с их верой в прогресс, торжество разума, безграничность человеческих возможностей» [1]. Следы этого процесса можно обнаружить во многих сферах человеческой культуры - в философии, искусстве, науке. Искусствознание как область сама по себе эклектичная, противоречивая, пограничная - связанная и с философией, и с теорией языка, уже долгое время разрывавшееся между формальной школой и семиотикой, а также испытавшее на себе не очень успешную попытку приверженцев социальной истории искусства и феминизма в 1970-е обновить дисциплину, придав ей более радикальный оттенок (они вдохновлялись психоаналитическим прочтением Маркса), не могло не воспринять веяние времени и вступило в неклассический период своего развития. Американский историк искусства Дональд Прециози, речь о котором пойдет дальше, не является приверженцем радикализма ни в марксистской форме, ни в какой либо другой, имеет в целом сходные со Слотердайком взгляды, распространяя подобную точку зрения на почве искусствознания. Он избегает строго отстаивания конкретного взгляда, название его книги - «Переосмысление истории искусства. Медитации на тему Осторожной науки». Само значение используемого им термина *соу* может быть переведено как «скромный», даже «кокотливо умалчивающий». Этим он говорит нам, что не собирается делать свой взгляд на теорию искусства методологически жестким, он расшатывает самоочевидность классической точки рассмотрения и почти что захватывает собой все точки сразу - в качестве примера рассмотрим нить его рассуждений о происхождении искусства. Традиционное понимание характера первобытного искусства, в частности, Анри Брейля, трактовало расположение сцен охоты как случайное, а изображения как изолированные целостности; а Леруа-Гуран, взяв за основу лингвистическую модель с преобладанием синхронии над диахронией, сделал вывод, что пещерный «изобразительный текст» организован в соответствии с принципом «бинарной оппозиции», в частности, мужского и

женского. И традиционная ориентация Брейля, и структуралистская Леруа-Гурана все же придерживалась взгляда на первобытное искусство как на гомогенный, однородный и целостный объект восприятия, трактовала историю древнего искусства как однолинейное стилистическое развитие с определенной тематикой, будь это охотничья магия, как в первом случае, или сексуальный дуализм. По настоящему им противостоит открытие Александра Маршака, заявившего, что наскальные композиции, организованные якобы в соответствии с единым принципом - это результат многочисленных изменений и наслоений, то есть гомогенным художественным образованием они не являются. Исходя из этого факта, пещерную живопись Прециози называет «многомодальным перформансом», «динамической композицией», непривычной для классического европейского восприятия - «образы, несущие смысл» здесь не самоцель, а часть процесса культурной активности, где «смысл» и «изображение» в самой этой активности, а не вне нее, где каждый - участник, а не изолированный созерцатель [2]. Такой динамический характер этих палеолитических изображений не делает их ни образом, ни знаком. По мнению Прециози, то, что этого деления на образ и знак в первобытном искусстве не было, подтверждает сосуществование у жителей палеолита изобразительного (фазы луны изображены реалистично) и иконического (фазы луны рисуются в виде насечек) типа лунных календарей. О чем это говорит? В культурной обстановке палеолита проблема семиотического эссенциализма и идеализма не могла бы быть поставлена, она - продукт модернистского европейского восприятия. Открытие Маршака подрывает еще одну классическую «истину»: начало европейского искусства, «перспективного» искусства Альберти трудно возвести к палеолитическому «многомодальному перформансу», коллективному палимпсесту. Почему нас принуждают смотреть на искусство с точки зрения Ренессанса, а не палеолита? Его цель заключена в стремлении выйти из жестких ограничений запутавшейся в догматических рамках дисциплины и двинуться в сторону «осторожной» науки новейшего искусствознания.

### Источники и литература

- 1) Бычков В. В. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М., 2003.
- 2) Preziosi D. Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science. New Havens, 1989.
- 3) Sloterdijk P. Kopernikanische Mobilmachung und ptolemaische Abrüstung: Ästhetischer Versuch. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.