УДК 7.03, 7.072
ББК 85.10в, 85.10г
DOI: 10.51678/2073-316X-2026-1-162-199

Степан Ванеян

Перстень Гёрца, или Лицо и лица советского искусствознания

Чтение давнего очерка-отчета В. Н. Гращенкова об истории преподавания искусствознания в стенах МГУ (1984) вызывает вопросы как идеологического и эпистемологического, так и строго риторического плана, заставляя историографию науки в ее мета-измерениях (теория и методология) рассматривать заодно и в измерениях пропедевтически-педагогических. Возникающие парадоксы творческого характера позволяют видеть в текстологических измерениях такого рода дискурса аспекты, требующие критически-оценочных высказываний и декомпонующих построений. Аудитория учебных лекций — чем не публика научных конференций, а процесс письма текста — согласуется ли с процессом его чтения? Тексты классиков теории и методологии (Пэхт, Гантнер, Элкинс и др.) позволяют если не найти ответы, то чуть остраненно и более продуктивно сформировать извечные и потому актуальные вопросы науки об искусстве в ее дискурсивности и перформативности.

Ключевые слова:

советское искусствознание, В. Н. Гращенков, Б. Р. Виппер, М. М. Алленов, пострегионализм, историография, риторика, поэтика, педагогика.

0.

Нам требуется вернуться назад, в наше собственное прошлое с расчетом увидеть, почему мы так оптимистичны относительно той идеи, будто мы можем убежать от своих историй, вглядываясь в будущее.
Джеймс Элкинс [22, p. 117].

Приведем фрагмент письма юного В. О. Ключевского товарищу по семинарии В. В. Холмовскому (1861), где он, только что поступивший в Московский университет студент историко-филологического факультета, делится своим первыми впечатлением от лекций своих преподавателей, в том числе — не так давно (1857) назначенного приват-доцентом археологии и истории искусства Карла Карловича Гёрца[1]:

Предмет совершенно новый! Приходило ли когда на ум разбирать, что это за стиль, по которому строены наши церкви, что это за византийский и готический стиль, а еще более романский? Гёрц выбрал на нынешний год читать историю византийского искусства. Сам он здоровенный красный человек лет 36–[3]8, с прекрасным перстнем на левой руке. Видно, что человек искусства. Но об нем я много не буду говорить или лучше закончу тем, что молодец по наружности...[2]

1 Этой цитатой автор предлагаемых заметок обязан Ивану Ивановичу Тучкову. Интересно, что первый номер «Советского искусствознания» (1974) тоже открывался цитатой из Ключевского («В жизни ученого и писателя главные биографические факты — книги, важнейшие события — мысли». См.: [18, с. 5]). Наша позиция, нам тоже стоит с этого начать, заключается в том, что искусствознание — это событие ученого письма по поводу искусства как жизненной и мыслительной фактичности.

2 Викитека. URL: https://ru.wikisource.org/wiki/Письма_молодого_В._О._Ключевского_(Ключевский). Интересно, что студент Ключевский, поступив в Московский университет, жил первое время в Козицком переулке, в доме М. О. Лопыревского, где сейчас находится... Государственный институт искусствознания!

Характеристика Гёрца (о нем — чуть ниже) в исполнении Ключевского неподражаема в своей откровенной, то есть пророческой симптоматике: можно было стать реально великим историком и так и не научиться разбираться в стилях, просто ничего не узнать об их существовании! Если бы не случайно прослушанные лекции доцента Гёрца, так бы и остался он в своем не совсем невинном неведении! А если бы не прекрасный перстень на пальце этого самого «молодца», кто бы заподозрил в нем «человека искусства», вернее — его историка? Мы попробуем вслед за Ключевским разыграть невинную впечатлительность, но не от читаемых-слушаемых лекций, но от чтомых текстов, за которыми, впрочем, все равно маячат лекции, которые и через 150 лет после незабвенного Гёрца все читаются, читаются и читаются все на том же факультете все того же университета...

Болезненнейшая проблема, однако, состоит в том, что за пределами лекционных аудиторий еще и пишутся тексты, предполагающие тоже свое чтение, что совершается опять же за пределами их самих, аудиторий и прочих замкнутых и как бы безопасных пространств. И при этом, все свои уроки наука об искусстве черпает из собственной истории, которая есть история текстов. Причем текстов — и написанных, и прочтенных. Это та самая историография, письмо о собственной истории, которая и есть, вероятно, с добавлением пары щепоток рефлексии единственный признак научности[3].

Данный текст, посвященный другому тексту[4], можно сказать, — отчет о несостоявшемся тексте автора предлагаемого текста и признание в собственной, соответственно, несостоятельности. Заниматься теорией и методологией и не написать почти ничего об отечественной науке об искусстве — это скандал, почти провал и точно — позор. При том что поводы были...

Первый из них — это дополнение текста 1983 года об истории искусствознания в МГУ [10]. Это была официальная работа, и тогдашним заведующим кафедрой — В. П. Головиным — было предложено продолжить, добавить-исправить соответствующую статью предыдущего

3 Ср. наблюдения Д. Элкинса: «Кажется, что, по всей вероятности, история искусства как дисциплина постепенно поворачивается в сторону исследований собственной истории». Более того, «тексты, которые пишутся о практиках, институциях и теориях, имеют тенденцию толковаться как источниковедческий материал» [20, pp. 19, 20].

4 *Гращенков В. Н.* К истории преподавания истории искусства в Московском университете [7]. Все цитаты в тексте — по этому изданию.

заведующего — В. Н. Гращенкова. Это было и продолжение подхода — отчетно-обзорного и отстраненно-казенного. Но был и второй повод и заход в обход полноценной истории отечественного искусствознания — отдельное издание уже с участием (весьма деятельным!) следующего заведующего — И. И. Тучкова, датируемое 2009 годом [11][5].

Мы позволим себе достаточно въедливое чтение, понимая чтомый текст как не столько чтимый, сколько, скорее, ядомый. А еду приходится порой и брать в рот, пробуя и на зуб, и на вкус, и на съедобность. Мы будем читать, не особенно все же вгрызаясь и глотая, но и не делая вид, что пища, нами потребляемая, уж как-то по-особому свежа и совсем не зачерствела. Тем более что часть подливки и прочего гарнира в этом блюде — на нашей совести, и мы имеем некоторое право критически-разборчивой (само)дегустации...

И напомним сразу, чтобы все точки и черточки были на своих местах, что именно В. Н. Гращенкову отечественная академическая наука об искусстве обязана своим систематически методологическим лицом: до него и его семинара и курса (с 1975) «вопросы методологии» если и были в створе внимания советского искусствознания[6], то лишь

5 Последняя публикация, превышающая по объему «исходник» Гращенкова более чем в два раза, — самое полное собрание сведений об Отделении с био- и библиографическими данными о преподавателях, особенно — последнего поколения. Но с тех пор прошло еще 15 лет...

6 Примечательно, что в «Советском искусствознании» существовал раздел «Вопросы методологии», почти сошедший на нет где-то к началу 1980-х годов. Но это была не методология, а типично советская теория — очень приблизительная и условно написанная, синоним так называемых общих вопросов искусства. Если не учитывать откровенной «марксистско-ленинской» тарабарщины (она и подавалась-то обычно в виде редакционной статьи, открывавшей номер) вкупе с очень приблизительными разговорами на условные и придуманные темы и искусственные сюжеты, можно привести чуть ли не единственную более или менее и именно методологическую статью: [18]. Общая проблема — отсталость и изолированность (у того же Сапего — только одна ссылка и то на текст XIX века!). Показательно, что в тексте Гращенкова тоже только одна ссылка — на «Историю европейского искусствознания», и то — чисто служебная (указание страниц при упоминании текста Недошивина о Вёльфлине). Это не только характерный случай игнорирования конкурента, но и признак (со стороны Гращенкова) — не совсем академической, но университетской (учебной) науки: и более слабой, и более, при этом, лабильной... Для Гращенкова этот по виду весьма солидный четырехтомник не представлял интереса, так как это была явная альтернатива (в лице Государственного института искусствознания) всему Отделению и откровенное отрицание самого факта преподавания методологии. Ведь, правда, зачем слушать лекции, если можно читать книги? Справедливости ради следует тем не менее прямо сказать, что данное издание — в известной мере по объему и охвату всецелого искусствознания (включая музыко- и театроведение) почти не имело к тому времени (1960-е годы) себе равных в масштабах именно мировой науки. Глубоко затаенный глобализм в отдельно

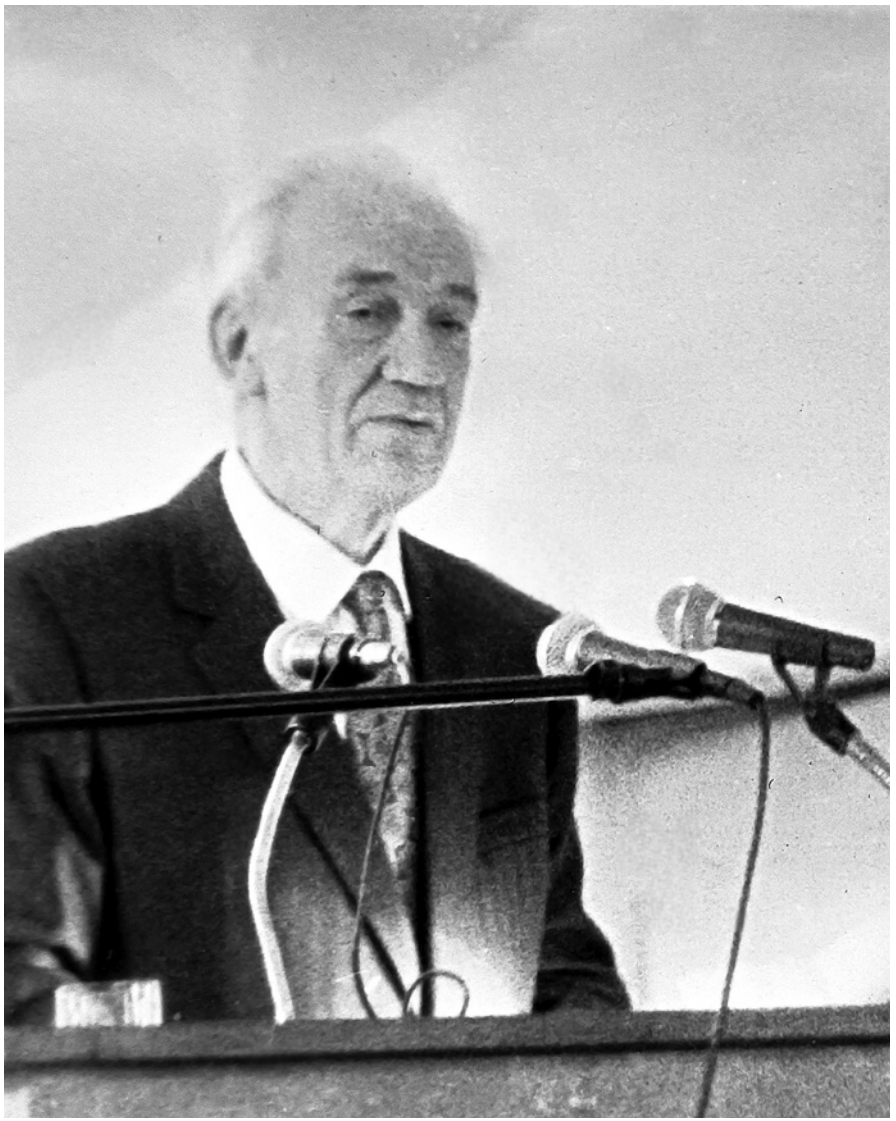
как теория, но никак не практика (пусть и методическая). Более того, они были для этой «исторически обусловленной» (но не оправданной!) версии мировой науки об искусстве принципиально неподъемны и недопустимы как вопросы и задачи — именно что практики. Советское искусствознание конечно же знало о существовании тех или иных методов и даже методологий, известно было, что и как называется (например, вполне, как ни странно, в ходу было слово «иконология»[7]), но оно ими не занималось, в смысле — не практиковало, отчасти по не зависящим от него причинам. Поэтому эта наука, как и многое прочее, была лишена всяких и корней, и побегов вкупе с ветвями, иначе говоря, — полноценного концептуального основания и аналитических моделей-парадигм вкупе с опытом прямого применения того или иного метода как экспериментальной реализации соответствующей теории. Мы постоянно по ходу нашего чтения будем возвращаться к методологии, точнее говоря, будем пытаться найти ее следы и признаки-знамения — строго внутри текста, посвященного истории преподавания на кафедре, которой бесконечно многим и безусловно бесценным обязан автор этих строк[8].

И если формулировать проблему максимально просто и прямо, то вопрос будет стоять так: преподавая, то есть передавая некоторую

взятой стране и институции — достойный памятник ГИИ и лично Б. Р. Виппер. Хотя, справедливости ради, стоит указать на всю ту же установку, что и в «Советском искусствознании»: но если там — предпочтение какой-никакой теории — любой методологии, то в 4-томнике — предпочтение истории — всякой теории, о чем Виппер пишет в Предисловии к 1-му тому, указывая, что так только и можно соблюсти «принцип историзма» [5, с. 5–6]. Тем не менее по большей своей части тексты «Истории» удивляют в первую очередь своей адекватностью обсуждаемым концепциям (см.: [14]. Впрочем, характеристика Ригля («грандиозное построение Ригля исключает как взаимное воздействие культур, так и любое влияния социального и исторического характера» [15, с. 73]), а также замена «индустрии» на «промышленность» и «воления» — на «волю», несомненно, — на совести автора очерка.

7 Например, в первом номере «Советского искусствознания» в статье Ю. А. Молока в связи с Н. М. Тарабукиным и его интерпретацией Врубеля говорится о связи с «тончайшим анализом претворения общего жизненного прототипа в образ богоматери (*sic!*) и Демона» и что «перед нами своего рода ранний пример явного тяготения к иконологическому методу, оттеснившему формальную школу и получившему распространение в зарубежной науке об искусстве» [17, с. 286]. Интересно, что в экземпляре этого номера, принадлежавшем Гращенкову, на полях напротив данного места стоят два знака вопроса и один знак восклицания. Получается, что читатель Гращенков два раза удивился этому весьма точному сближению и один раз — восхитился...

8 Мы будем — в слабых попытках самооправдания — приводить некоторые корректирующие и дополняющие места из последующих публикаций на тему истории Отделения.



1. В. Н. Гращенков. 1980-е
Из архива Кафедры всеобщей истории искусства МГУ

науку, адаптируя ее к возможностям потребления не совсем подготовленной публики, не предаем ли мы в этой науке как раз ее научность — проблемность, критичность, неоднозначность, многозадачность и вариативность именно подходов? А также — открытость, вне-системность и подвижность? И ответ будет, странным образом, довольно благоприятным по отношению к одному конкретному явлению и историческому варианту искусствознания как такового — отечественной науке об искусстве. Потому что все перечисленные свойства ученого дискурса в ней заведомо отсутствуют, она в своей покорности идеологии была свободна от полноценной эпистемологии, ибо в ней, как было сказано, нет той самой методологии, что и обеспечивает науку научностью — возможностью не быть, например, политологией, но скорее — патологией в хорошем — иконологическом, то есть герменевтическом смысле слова. Ее предварительно следует еще как следует диагностировать, чтобы задать ее, например, контуры некоторой идентичности, и начать следует, вероятно, с истории — если не болезни, то проблемы.

Наша наука об искусстве слишком проста, чтобы находить в ней сложные вопросы, от нее самой исходящие. Что не исключает необходимости и обязанности задавать уже ей не просто сложные, но неприятные вопросы: нам просто не у кого спрашивать, почему наша наука в таком состоянии! И потому, продолжая кулинарную метафорику, скажем сразу: питаясь таким еще не совсем готовым блюдом уже в учебной аудитории, можно или схлопотать несварение, или, если очень постараться, доделать что-то именно недоделанное, доготовить предложенный полуфабрикат. Вопрос — как умудриться произвести это спасительное усилие...

При том что многие иные признаки науки — вполне налицо, с чем нельзя не считаться, хотя и нельзя не смущаться. Можно сказать и так: существуют акторы искусствознания, наличествует дисперсия усилий, но нет элементарной когнитивной рефлексии, и потому есть лица науки, но нет у нее лица. Текст Гращенкова (и некоторые иные, им же и поминаемые[9]) в этом смысле — очень нужный материал, своего рода вещество диагноза, плоть проблемы. Это, если говорить кратко, методический текст, и даже просто, как кажется порой, невзначай упоминаемые методы в нем — еще не пропедевтика, но явное к ней приглашение.

9 Нам удалось-таки из гигантского научного аппарата разбираемой статьи Гращенкова (этим он славился!) извлечь самые принципиальные методологические работы: *Романов Н. И.* Введение в историю искусства. М., 1915 (2-е изд.: М., 1917); *Сидоров А. А.* В преддверии советского искусствознания // Искусство. 1975. № 6. С. 44–48; *Погодин Ф.* Новая наука об искусстве и поиски новой классики. Опыт интерпретации отечественного искусствознания 20-х годов // Вопросы искусствознания. 1997. № 2 (XI). С. 96–109; *Габричевский А. Г.* Новая наука об искусстве // Вопросы искусствознания. 1996. № 1 (VIII). С. 605–610; *Недович Д. С.* Задачи искусствоведения. Вопросы теории пространственных искусств. М., 1927; *Богаевский Б. Л.* Задачи искусствознания // Задачи и методы изучения искусств. Пг., 1924; *Фриче В. М.* Проблемы искусствоведения. М.–Л., 1930. *Маца И. Л.* Очерки по теоретическому искусствознанию. М., 1930.

1.

> *Но если искусствознание как самостоятельная дисциплина окончательно сформировалось сравнительно недавно, то формирование проходило долгими, сложными путями.*
> Б. Р. Виппер [5, с. 7].
> *В истории развития искусствознания <...> многие волнующие подробности, касающиеся людей и событий, уже безвозвратно утеряны.*
> В. Н. Гращенков [7, с. 184].

Но недостаток ли это разбираемого очерка, что в нем недостает метода? Начнем с того, что предлагаемый очерк — общий и скользящий по десятилетиям (но не скользкий, а скорее — шершавый!). Он обо всем и обо всех. Но это крайне локальная наука об искусстве — кафедрально-отделенческая, да еще и преподавательская. Это, можно сказать, *volens nolens* местечково-общинная, или «приходская» (*parochial*) наука, если пользоваться таксономией Д. Элкинса[10]. Но главное — это рассказ о такой

10 Элкинс различает два типа «письма истории искусства» (можно сказать — дискурса): центральный (глобальный) и маргинальный (провинциальный). Центральный — это синоним «западный». Если говорить описательно — это «первые десять лет [журнала] *October* или Отделение истории искусства Йельского университета» [23, p. 48]). Маргинальный, или провинциальный, тип — это «безоценочный термин, обозначающий географическую дистанцию и принимаемый как способ именования относительно изолированной, запаздывающей, неполной, вероятно, более простой, менее взаимодействующей, слабее финансируемой или просто более сокращенной версии того, что происходит в центре. Механизм относительной изоляции от центра этой периферии может быть географическим, а может — и политическим, историческим, этническим, экономическим, институциональным или языковым» [23, p. 48]. В соотношении с художественными практиками, помимо «риторики центральный/периферийный», полезно учитывать и тип парохиальный (общинно-приходской или местечковый). Это «случай тех художников, которые осведомлены, что нечто происходит в некоторых иных регионах, но страшатся найти там слишком много другого» [23, p. 58]. Это

истории науки, которая не давняя и не устаревшая, а непрерывно сдвигающаяся, полностью во власти текущего нарратива, обеспечивающего континуальность «исторического процесса» линейным порядком высказываний, где время историческое представлено исключительно во времени рассказа. Вернее — и это наша важная (но не нам принадлежащая) идея — во времени чтения и перечитывания[11].

И это, кроме того, — чтение конспекта лекции, приготовленной и озвученной сперва самим лектором, и это самое *lectio* — фактически тотально, оно скользит сквозь разные логические уровни текста, разные режимы его и разные инстанции уже его рецепции. И такое чтение — крайне важное обстоятельство — не перестает быть потреблением текста, очень требовательного, в свою очередь, по части удовлетворения своих потребностей: поглощать того, кто к нему прикасается — даже или прежде всего — взглядом (не посмотрев — не увидишь, не увидев — не прочтешь, не прочтя — не перескажешь и т. д.). И это чтение, скажем сразу — конкурентное, хотя бы по причине необходимого и заданного продолжения: перечитывание — это и пересматривание! Аудитория, пусть и послушная (потому что вынужденно слушающая), но время от времени и подумывающая (потому что — впереди зачеты и экзамены, а также — почему бы и нет — научная карьера).

И просто всмотреться в лицо науки, о которой ведется повествование и в лица людей, которые поминаются (почти как в синодике!) — практически невозможно: оно то ли размыто, то ли, скорее всего —

отличает их от провинциальных художников, которые желают знать и быть задействованными в других регионах, но им это недоступно по политическим и экономическим соображениям» [23, p. 58]. Применительно к науке об искусстве можно говорить о «парохиальных, в некотором роде, историках искусства». Это «ученые, избегающие слишком близко вглядываться в некоторые возможные для них источники, языки и теории <...> и ощущающие себя в несколько подчиненном положении относительно идей и методов, которые не выглядят их собственными» [23, p. 59]. Классический пример, можно сказать, всеобщей «местечковости» — это отношение к Гегелю, который всеми считается «отцом истории искусства», но тексты которого «редко дочитываются до конца» [23, p. 59, со ссылкой на Э. Гомбриха]. Для молодых ученых аналогично обстоит дело с Деррида, Рансьером, Бадью, которых вроде и почитают своими, но одновременно и боятся. Следует понимать, что означенная трехчастная стратификация может быть представлена и в отдельно взятой стране, в тех же Соединенных Штатах, где, однако, имеются одновременно и самые «высокие», и самые «низкие» уровни, в отличие от иных мест, где высшая лига науки, увы, может отсутствовать...

11 О «процессе чтения» и текстов, и лекций и об эффектах (риторически-суггестивных) их чтения-слушания см.: [4, прим. 5].

просто очень нечетко, может быть, даже — просто смыто или стерто, или сознательно расфокусировано. Из-за все того же скольжения. И дело, в конце концов, даже не в истории или памяти (часто одно выдается за другое и их нелегко отличить), а в самой форме-способе подачи материала, а еще точнее — в том, что лица, имена и судьбы — и есть довольно однородная субстанция-материал, из которой лепится нечто протяженное и тоже однородное, называемое «историческим очерком» и размазываемое, скажем это наконец-то, по поверхности, вполне себе двухмерной, приближающейся к плоскости. Очерчиваются контуры, проводятся линии, делаются углубления и засечки. Но все это — в пределах той размерности, что предельно удобна для считывания-сглатывания и последующего срыгивания (излюбленный самим Гращенковым образ, применявшийся им к младенцам-студентам).

И за всем этим, помимо прочего, — свойства краткого (торопливого) исторически-описательного дискурса, некоторые, скорее всего, идеологические, т. е. сугубо риторические соображения... Мы не увидим здесь лицо автора: он не ушел и не умер, но сам себя немного похоронил, причем — в тексте, который сам же и вырыл. Утешает и радует, что, просто заглянув в этот текст, мы его и там не обнаружим, он как-то смог и его покинуть! Никак не претендуя на белые одежды и прочее, автор этих строк тем не менее может указать, где искать его учителя — Виктора Николаевича Гращенкова: в памяти и верности его учеников, в аудиториях его лекций и в тех текстах, которые он писал и публиковал от своего имени и своего Я[12]!

Тем не менее давайте-таки пройдемся, тоже в режиме скользящей беглости, вдоль текста, не стараясь далеко от него убежать и боясь провалиться (не очень глубоко) в некоторые его ловушки-проруби, тоже вполне текстуальные, если не просто лексически-фразеологические. Постараемся не поддаваться соблазнам эпохально-экзистенциальных, а уже тем паче — морально-культуральных отступлений, уступок и уловок.

Текст начинается с легких, но вполне меланхолических пассажей, касающихся самой «истории истории искусства», вполне, оказывается, вписываемой в стандартные процедуры исторического изыскания-

12 Лучшее — и сугубо методологическое — собрано в юбилейном сборнике: [12]. Там же — полная его библиография. В очерке 2009 года [11], на наш скромный вкус, удалось-таки начертать достаточно впечатляющую картину нынешнего научного состояния Отделения.

реконструкции, где главное — источники, которых в случае с таким предметом, как преподавание (заведомо устный жанр!), понятно, не совсем чтобы много. Но выход есть — и об этом, по сути, и гращенковский, и наш тексты: вместо преподавания — преподаватели, вместо процесса и событийного ряда — череда лиц и имен. Избегая их особенной биографии и даже — библиографии[13], можно выстроить их в некоторую галерею, прохождение по которой и создает иллюзию исторической последовательности и, соответственно, цельности, что есть, однако, иллюзия, за которую отвечает тот, кто ее порождает. А это — читатель, взявшийся читать написанное! Хотя условия ему создает автор чтомого текста, задающего суггестию не обязательно вчитывания, но просто некоторого подвижного вчувствования — и даже обратной реакции, совсем даже далекой от доверительности, снисходительности и т. д.

Обращает на себя внимание и некоторый «полемический задор» автора разбираемого текста: острые, резкие и не совсем мотивированные характеристики в этом самом задоре и задают динамику и движение. Задор, как и вздор, так сказать, заводит... Вот, например, характеристика все того же Гёрца, между прочим — основоположника самого преподавания истории искусства в стенах Московского университета:

> *Человек образованный, но мало склонный к самостоятельной исследовательской деятельности. Гёрц в своих лекциях и многочисленных сочинениях выступал преимущественно как компилятор и популяризатор чужих идей, предоставив другим ученым осуществлять прекраснодушно изложенные им планы развития отечественного искусствознания* [7, с. 186].

Спрашивается, — каких именно идей и почему изложение планов (даже не самих их!) — прекраснодушное, если эти планы-таки можно было осуществлять? Фактически Гёрц обвиняется в том, что у него — у самого первого, кто вообще-то задумался об истории искусства в пределах нашего Отечества, — были планы и он их даже излагал! Оставив после себя, между прочим, девятитомное собрание сочинений, изданное, правда, за счет сестры, Эрнестины Карловны Гёрц.

13 В очерке 2009 года [11] то и другое было присовокуплено к исходному тексту в виде сносок.

Конечно, из буквально последующего текста видно, что навести тень на Гёрца пришлось исключительно из соображений стилистически-риторических: чтобы оттенить фигуру Буслаева, который, однако, в отличие от Гёрца, не был историком искусства, но почему-то именно этим и оказался любезен автору разбираемого текста[14]. Но и про него сказано не более того, что «влияние идей и самой личности Буслаева в университетской среде было сильным и глубоким» [7, с. 187]. Это очень показательно: если про личность в тексте есть некоторый набор сведений, то вот идеи остаются не озвученными совсем никак. Еще раз напоминание, что перед нами история лиц, озабоченная сохранением лица, а не идей, вполне себе в своем сугубом бытии — вполне беззаботных. Идеи были если не под запретом, то под запором (достаточно вспомнить совершенно уникальную библиотеку В. Н. Лазарева, ставшую «Лазаревским кабинетом», при Гращенкове — почти недоступным для студентов, а ныне превращенным в учебную аудиторию и коворкинг).

И это идеографическое умолчание заметно и в характеристике ученика Буслаева — Кондакова: читатель узнает, что он в своем докладе в Новороссийском университете Одессы излагал «некоторые теоретические и методологические аспекты истории искусства как научной дисциплины» [7, с. 187]. Далее — опять череда имен ученых и ссылок на названия ученых же трудов с упоминанием ученой «традиции», основанной теми же Буслаевым и Кондаковым [7, с. 186–188]. И не характеризуемой никак... А тот же В. К. Мальберг, как выясняется, — не более чем «чрезвычайно продвинул университетскую науку об античном искусстве, органически связал учебную, исследовательскую и музейную работу в этой области» [7, с. 189]. Но что же это такое — университетская наука? Чем она отличается от какой-либо иной, если таковая есть? Как же ее продвигать, ведь не обязательно же исключительно чрезвычайно? И как это — «органически связал»?

Н. И. Романов с его лекциями и семинарами — «отличался научной фундаментальностью» [7, с. 189]. А это что такое? А остальные, получается, отличались, в свою очередь, от него — отсутствием этой самой фундаментальности или она у них была не научная, а какая-то иная?

14 Не потому ли, что он основал еще и учебный музей? Но ведь Гёрц был тесно связан с Румянцевским музеем (ратовал, между прочим, о включении в экспозицию античных слепков и был в нем хранителем древностей). Кроме того — и это самое главное — Буслаев был любезен Гращенкову своим почитанием Ренессанса и критическим отношением к древнерусскому иконописному материалу.

Это конечно же похоже на довольно типичную картину общих фраз и дежурных оборотов или на какую-то необходимую, быть может, раскачку перед важным разговором о чем-то главном. Отчасти так и есть, потому что чуть далее о собственно «предреволюционном периоде» говорится как о времени «автономизации науки об искусстве», времени создания новых концепций исторического развития искусства и новых теорий стиля и формообразования», когда «проблемы стиля и формального языка оказались в центре внимания», сквозь их «призму <...> рассматривалось идейное содержание и социальная природа искусства» [7, с. 190].

> *...то был исторически важный процесс автономизации науки об искусстве, названной немцами Kunstwissenschaft, то есть «искусствознание» (или «искусствоведение»). Внешне этот процесс выразился в триумфе формально-стилевого метода в искусствознании со всеми его положительными и отрицательными сторонами* [7, с. 190–191].

Уже из этих беглых формулировок (а откуда они сбежали и куда, кстати, бегут?) видно, что наш автор совершенно отчетливо представляет себе картину мирового искусствознания, которая именно в это время — и в России удивительно синхронно тоже — становится не просто самостоятельной наукой, но наукой нового типа и с далеко идущими — глубоко в грядущее — перспективами и возможностями.

И потому чуть ниже тут же всплывают имена совсем не отечественного происхождения, но тем не менее именно с ними связано происхождение всего лучшего в искусствознании. Невозможно никак отрицать еще дореволюционное знакомство с трудами Вёльфлина, Шмарзова, Ригля, Воррингера, Франкля и их «сильное влияние на наше искусствознание» [7, с. 191]. Именно они обеспечили предельно успешное прохождение наукой об искусстве через все вызовы и соблазны XIX столетия и благополучное погружение в век двадцатый. Но не везде и не всегда...

Другой принципиальный аспект: «полемика, которая развернулась вокруг древнерусского искусства» [7, с. 191]. Оборот истертый, но все равно выразительный: вот само искусство (пусть и древнерусское), а вот нечто, что то ли само развертывается, то ли кто-то его развертывает. Главное — что вокруг, то есть — как хоровод.

> *...молодые сторонники его формально-художественной интерпретации выступили с задорной бескомпромиссностью против старой традиции его археологического и иконографического изучения* [7, с. 191].

Интонации взрослой снисходительности — вполне объяснимы и даже отчасти — милы, если только не учитывать, что этой «молодежи» — более века от роду уже во время написания разбираемого текста. И это употребление глагола совершенного вида! «Выступили»: как будто — какой-то эпизод, проходной номер в программе... Что это? Погружение в эпоху? И если да, то как из нее выбраться? Другая эпоха — очень уже скорая просто и без спроса и предупреждения выдернет и рассказчика, и все остальное из времени, в которое все время хочется возвращаться и заглядывать, ибо это золотой век нашей цивилизации и нет в него возврата...

Но сам текст со своей структурой направленного развертывания — навстречу, увы, еще более сознательного свертывания всего и вся — заставляет двигаться дальше, уходя, по факту, и от нашего времени, ставшего таковым, потому что мы свое существование (внутри науки) до сих пор с этим прошлым, но не прошедшим отождествляем: это время формализма и автономии! И оно совсем не нуждается в завершении! А скорее — в свершении.

Сколько ностальгии звучит в обороте «группа молодых преподавателей», о которых сказано, что «все они, хотя и в разной степени, владели методом новой науки об искусстве» [7, с. 192]. При том что «некоторые стремились ее сочетать с художественной критикой и эстетизмом муратовского толка» [7, с. 192]. Писавший цитируемые строки в начале 80-х годов прошлого века, на излете «застоя», сам был еще совсем не старым преподавателем, собиравшим вокруг себя иных, но тоже молодых коллег («со-читателей»), последний из которых и уже из несколько иного времени — автор этих строк. Однако нельзя не обратить внимания на некое «владение методом»: как будто это какой-то прием, владение навыком или инструментом, как-то обеспечивающим некие искомые результаты (типа пиления (1) без задиров фанеры (2) электролобзиком (3) с нужным полотном (4)). Такой почти бытовой утилитаризм-инструментализм в методологии — очень распространен, но это, надо отдавать себе отчет — всего лишь речевой штамп. Метод — это подход, а подход — это установки и настрой, набор действий и последовательность усилий. Метод — это практика габитуальности и практика интенциональности!

Тем более, что, как следует из приведенной фразы, можно один метод сочетать (или пытаться) с другим методом, хотя в данном случае это сочетание вещей разного просто логического порядка: эстетизм — это не метод, а принцип, причем — философский. Можно быть носителем формализма (если говорить конкретно), но облекать свои тексты в форму эссе — муратовского, патеровского, рескинского, ипполиттэновского, элифоровского, кеннетклarковского, розалиндкрауссовского и прочего толка (как сказал бы Буслаев — «пошиба»). При том что художественная критика — это, скорее, раздел искусствознания, а эстетизм — залог и живости изложения, и актуальности переживания, и независимости от окружения.

И вот дальше — как подтверждение сказанного — неожиданный (для многих — до сих пор) переход к советской эпохе и... советскому искусствознанию, которое вкупе со своей «университетской школой в новых общественных условиях развивают свою научную методологию...» [7, с. 193]. То есть уже — не чужую, но все равно — научную[15]?

> *Группа талантливых воспитанников нового, советского университета, образовали новое творческое ядро кафедры* [7, с. 193].

А что стало со старым ядром (тоже совсем недавно — вполне молодым)? И главное, как быстро старый университет обратился в новый, причем — сразу советский! Откуда такая скорость? Ответ — очевиден: это скорость даже не институции, и не письма, а чтения! Вот только что произошел — у нас на глазах и в нашем сознании, точнее, с его помощью — этот переход, от эпохи к эпохе и от одной сущности — к другой, а если быть совсем точным (насколько это возможно), от одного фигурального значения — к другому! К сожалению, этот переход совершился не только внутри чтомого текста:

> *университетская аудитория теперь не отгораживалась академической наукой от современной художественной жизни* [7, с. 194].

15 Вот для сравнения корректура этого исходного места в варианте 2009 года: «Трагические обстоятельства большевистского погрома — так называемой конфискации церковных ценностей — почти тотального разграбления храмов и монастырей, тем не менее, имело и одно примиряющееся обстоятельство: историкам искусства выпадает великая и героическая миссия сохранения и спасения от уничтожения памятников отечественного сакрального искусства» [11, с. 24–25].

Тоже истертый оборот, но в него, действительно, можно обернуть очень многое — использовать не только как обертку-упаковку, но и как защитную пленку или марлевую повязку!

> *Острая идеологическая борьба* <...> *находила прямое отражение в научной и учебной работе кафедры как в методологическом, так и в практическом планах* [7, с. 194].

Один паттерн идеологической речи нейтрализуется своим сородичем: борьба искала и находила себе отражение, причем — прямое! Что это за такое зеркало? Это, как ни странно, работа кафедры, причем и научная, и учебная: «борьба» имеет свою зеркальную проекцию (с оборотом правого в левое и наоборот) в «работе». Фактически у нас на глазах упраздняется предмет по-настоящему вековечной борьбы, совсем даже не идеологической, а прямо — онтологической. Это предмет — теория отражения, и ее «конец»[16] происходит в пространстве учебного процесса, не просто вмещающего в себя борьбу, но отражающего ее, как отражают, например, атаку (пусть и не легкой, но кавалерии). Наступающая сторона отступает или уничтожается... Не это ли миссия науки?

И вот после такой довольно парадоксальной, мягко говоря, прелюдии общего порядка, после откровенно официальной увертюры, за дело берется другой, но уже знакомый жанр — портретный. Перед нами — те

16 Отто Пэхт в своем сверхпрограммном «Конце теории отображения» (1931) задается вопросом: можно ли воспроизводить произведения изобразительного искусства с помощью поэтических средств? Ответ: это — «живая потребность нашего времени» [25, S. 121]. Но не выдерживает критики, продолжает он, — в свете современной теории познания — понимание научной истины как «верного отражения, имитации действительности». «Понятия — не замена и не отражение (*Abspiegelung*) объектов, подвергающихся научному наблюдению, но знаки и символы, которые следует так выбирать, чтобы они делали понятным нечто из сущности обозначаемых объектов» [25, S. 121]. Возможность поэтического воспроизведения «художественного содержания» предполагает перенос содержания «из одного эстетического средства в другое», что предполагает «необходимость особого поэтического дара» («формальной силы») и поэтому «не репродукция, а продукция», что, однако, не совсем отвечает требованиям науки. Исход из проблемы — обращение внимания на общее средство: это — язык и общий процесс и в поэзии, и в науке: «переход из визуальной сферы в языковую», что работает и науке, и в поэзии [25, S. 122]. Аналогично в то же самое время высказывается Йозеф Гантнер в своей столь же программной «Ревизии истории искусства» (1932): «Это — наука? Снова и снова предпринимают попытки историю искусства, вопреки ее научной легитимации высшей школой (!), лишить этого ее характера и обозначить ее в лучшем случае фрагментом эстетики, родственной ей “наукой об искусстве”» [24, S. 6].

самые лица и имена, за которыми или, вернее, рядом с которыми — некоторые их характеристики.

Вот Габричевский: «…интерес к теоретическим вопросам явно превалировал и в его научных докладах и статьях…» [7, с. 194]. Превалировал — и что? Что за теоретические вопросы, к которым следует испытывать интерес, но не более? Кто задавал-то эти вопросы? По сю ли сторону находились эти вопрошатели, которые вызывали интерес у молодого советского ученого? Или ему просто интересно было задавать вопросы, не рассчитывая получить на (за) них ответы?

Федоров-Давыдов же «ввел в университетскую аудиторию полемический задор острых теоретических дискуссий» [7, с. 195]. Задор — это когда кто-то задирается. Какого это такого задиру ввел (впустил) в аудиторию молодой и, выходит, задорный Федоров-Давыдов? Кажется, самого себя! Но не сами дискуссии: они остались на улице, внутри — их «дух»! И это говорится о молодом и боевитом марксисте-задире! Интересная на входе и на выходе дематериализация: пространство текста — сильнейшее средство идеализации некой, фактически чужеродной, реальности, остающейся за пределами университета! Впрочем, не будем забывать, что эти оставшиеся где-то там дискуссии не только теоретические, но еще и острые! Остается выяснить: инструмент они или сразу — закуска? Об эти приправы можно порезаться или обжечься?

Далее следуют наблюдения общего плана: «…характерной особенностью тех лет был огромный интерес к вопросам теории и методологии» [7, с. 195]. Опять же — отстраненная фигура остранения: не более как интерес, и опять же — к вопросам. Но все еще — без ответов. Но очуждение именно чуждого и чужеродного — не самый ли прямой и эффективный способ апроприации? Или вот такое:

> *В концепционной направленности научных интересов справедливо усматривали специфику деятельности московских историков искусства, не утраченную и по сю пору* [7, с. 196].

Фактически совершается откровенная локализация науки об искусстве одним топосом — Москвой, централизованной инстанцией-институцией всего лучшего (а что может быть лучше теории?). Интересно, впрочем, кем же совершалось это усмотрение и где эти справедливые наблюдатели в свою очередь имели место пребывания? Могли они

располагаться над схваткой или опять — вовне? Может быть, они оставались в своей Вене? И Вена эта — не небесная ли[17]?

А это — цитата из Сидорова (1928):

> *…использование завоеваний прежней — в первую очередь пусть и немецкой только — науки об искусстве; вместе с тем сознательное приятие достижений формального метода и столь же ясная ориентация на социологическое истолкование…* [7, с. 196].

Поразительно, но перед нами — вся программа франкфуртской школы и ее предтечи и ориентира — Вальтера Беньямина!

Виппер: «…методология науки об искусстве сплавлена с литературными приемами художественно-критического эссеизма» [7, с. 196]. Что же это за такой сплав и что значит утверждение, что Виппер «был против беспредельных притязаний интуиции и чутко улавливал опасность спекулятивных искусствоведческих концепций» [7, с. 196 со ссылкой на Вёльфлина и Фридлендера)? Как получается опять же интересно: «чуткое уловление» — не та ли это самая интуиция, предельно строго следящая за собственными беспредельно свободными притязаниями?

А зато «методологические идеи, заключенные в ранних работах Виппера, получили интересное развитие в его поздних трудах» [7, с. 197][18]. Интересное развитие как продолжение — почти как интересное положение… Книга Лазарева о Шпенглере «и сегодня привлекает зрелостью и весомостью суждений» [7, с. 197], ее автор как знал, что будет классиком отечественного искусствознания[19]!

Габричевский так характеризуется кругом своих интересов:

> *…общие закономерности художественного языка, структурные принципы портретного образа или формальные проблемы архитектуры. Толчком для его теоретических построений послужили работы А. Гильдебранда, Г. Вёльфлина и особенно П. Франкля* [7, с. 197].

---

17 См. концовку наших заметок с попыткой децентрализации отечественного (порой — советского) искусствознания.

18 О редактировании Виппером «Истории европейского искусствознания» — ни слова! См.: [7, с. 224–225].

19 В 2009 году эта самая «зрелость» дозрела до «определенности» [11, с. 33].

И после этих в общем-то позитивных и интересных впечатлений — небольшая галерея неудачников:

> *Скромнее по своему значению статьи Гиацинтова и Фабриканта о проблемах стиля и формально стилевых концепций Вёльфлина и Воррингера <...> Следует признать неудачной попытку Недовича рассмотреть методологию искусствознания в форме спекулятивной теории, вне конкретной историографической основы* [7, с. 197].

Это совсем не корректное заключение: текст того же Недовича — уникальный и удивительный результат весьма грамотного и усердного освоения мирового теоретического опыта, то есть той самой историографии[20]!

И эта первая примерно треть статьи завершается широкими мазками обобщающих выражений и полуитоговых характеристик:

> *В нашем искусствознании 1920-х годов очень деятельно разрабатывались вопросы теории и методологии, то есть та область, которая тогда часто называлась немецким термином «общее искусствознание». В нее входили теоретические проблемы формообразования и языка искусства, а также сочетаемые или сталкиваемые с ними проблемы социологии искусства* [7, с. 197].

Интересное и показательное смешение-столкновение теории и методологии — под общей мысленной рубрикой «всего отвлеченного». Перечислены собственно теоретические темы, методология продолжает оставаться чем-то сокровенным, скрыто личным, неуловимым, ибо — неотчетливым, в чем трудно отчитаться даже перед собой самим.

> *Многое из написанного тогда было ошибочным, быстро утратило свою научную значимость и справедливо было отметено как проявление формализма и вульгарной социологии. Но немало и положительного было в этих первых опытах советского искусствознания, которые и сегодня могут быть критически использованы* [7, с. 197].

20 Ср. подробности его интереснейшей и трагической биографии: [11, с. 136-137]. Кроме того и к счастью, в советской историографии существует и куда более конкретная и, как следствие, благосклонная точка зрения на Недовича, см.: [15].

Смысл этих безапелляционных суждений — в невозможности им возразить, усомниться в произведенном суде. Как что-то утрачивает значимость, кем было отметено и почему — эпитет «справедливо»? Кто несет ответственность за такую справедливость? И в чем криминал формализма как такового? И всегда ли обвинения в вульгарности предполагают особую изысканность обвинителя? Формулировки как-то бессознательно рефлекторно проступают через коллективную память о совсем недавних погромах науки, заподозренной в космополитизме, то есть — в мировой научности. И как подозрительно неловко выглядят эти разговоры о первых опытах. Кажется, что автор разбираемого текста — еще внутри этой лаборатории и явно не в роли лаборанта. Планируют и ставят эксперименты — иные деятели...

> *Был и другой аспект в раннем становлении принципов марксистского искусствознания — боевая публицистика. В ней с особенной остротой и бескомпромиссностью развернулась борьба за новую художественную культуру и реалистическое искусство* [7, с. 198 с упоминанием Федорова-Давыдова и Маца].

Официоз набирает обороты: искусствознание уже не только советское, но еще и марксистское, что уже совсем плохо. При том что это все еще только слова! Или уже — только слова? Их некоторая неловкость, хочется думать, выдает, что писались они, мягко говоря, не без усилия...

> *В 1920-е годы ярко выступила молодая плеяда преподавателей — В. Н. Лазарев, М. В. Алпатов, Н. И. Брунов, Г. В. Жидков <...> Но, пожалуй, зрелые плоды своей научной деятельности молодые «западники» университета будут пожинать в 1930-е годы* [7, с. 199].

Что сказать: жатва 1930-х годов, действительно и увы, была знатной... Вдобавок и неподражаемое «яркое выступление молодой плеяды». Плоды плеяды и как от них отплеваться... Всякое ли выступление — научная деятельность и наоборот? И как странно: сначала деятельность, а потом только — плоды, которые — уже не деятельность? Или не научная? Причем — уже не научная, что и есть ключ к дальнейшему повествованию, которое — не методологично и потому опять же — не совсем научно, но зато — педагогично...

Такой излюбленный им метод монографической интерпретации индивидуального памятника М. В. Алпатов широко применял и в дальнейшем, не раз объясняя его творческую плодотворность. «Для современного историка искусства, — писал он, — очень важно иметь возможность переключить внимание с общих вопросов на вопросы частные, требующие от него наибольшего приближения к своему предмету. Историк искусства должен не только охватывать одним взглядом целые периоды истории, но и упражнять свое "искусство видеть", разглядывая как бы через увеличительное стекло отдельные произведения, подвергая их критическому анализу» [7, с. 200].

Откровенно поучительно-наставительные интонации совершенно приблизительного характера — еще один аспект тех превращений, что происходят с наукой об искусстве и не только, что называется, в жизни, но и в первую очередь в тексте. Перед нами, несомненно, со стороны Алпатова — уже акт наставничества: эти высказывания — именно наставляют на истину, склоняют подражать большому мастеру в его практике, с которой он мудро и милостиво делится: «иметь возможность», «должно», наконец, просто — «упражнять». Но здесь и эффект от соответствующей аранжировки таких «рассуждений», важно, как Гращенков вводит нас в тайны научного мастерства: «излюбленный метод», «объяснение творческой плодотворности» и т. д. У нас на глазах недавняя свежая поросль молодой советской науки мужает, уже начинает плодоносить и доставлять уже следующим молодым росткам все той же советской науки — свои плоды, семена, споры и т. д. Причем если вдуматься и вслушаться в этот краткий экспресс-курс и мастер-класс, то все совсем не так просто: уже сама логика общего/частного, приближения и вскользь оброненный со стороны Гращенкова эпитет «индивидуальный памятник», хранит в себе всю истинную тайну формального анализа: отношение к вещи (в том числе — художественной) как к индивидууму, который не то что нуждается, а настойчиво требует к себе личного отношения, что никакими микроскопами не обеспечить... Возвращение к памятнику — неизбежно, и не потому, что это предполагает «упражнение» в искусстве видеть, что достойно «современного» историка искусства (будто Румор, Пассавант, Вааген, Шнаазе и Куглер были слепы), а потому что памятник — зовет, тянет и влечет историка искусства и не только его, а всякого живого человека. Потому что зовет

и не памятник вовсе — а живое творение, неумолимо неотступное в своей поступательности.

Но вот наступает послевоенное время, и послевоенное повествование быстро и как-то невзначай провисает и скатывается к чисто казенным формулам и реляциям. Как будто борьба с формализмом — продолжается, опасность — пролонгирована и угрозы — все так же реальны и спустя тридцать лет (срок и в самом деле — ничтожен, зло просто затаилось и опытный ученый и автор текстов — не даст себя усыпить неотступившими заморозками и неподступающими мероприятиями по перестроительству существующего порядка вещей)[21].

Высоко оценивая деятельность ведущих профессоров первого послевоенного десятилетия, нельзя отделить их педагогическую работу от научно-исследовательской. Труды этих ученых, постоянно или в разное время связанных и искусствоведческими кафедрами, составляют внушительную библиотеку. Но, быть может, еще важнее то, что они явились плодом наивысшей творческой зрелости их авторов [7, с. 204].

Обращает на себя внимание акцент на профессорах, которые — ведущие, и на неотделимости науки от педагогики: последняя и выступает завесой-занавесом научного поиска, не отделимого от нового и обновляющего. Я всего лишь — педагог, а никакой, например, не мистагог. Другой, быть может, еще более серьезный уровень защиты — упоминание библиотеки: ее, с одной стороны, можно и закрыть, чтобы никого не смущала и не соблазняла, а с другой — помещение на полку — уже средство оправдания и обладания. Что хотите, то и делайте: фонды — ваши! Наконец, совершенно неподражаемо упоминание наивысшей творческой зрелости: не надо слишком беспокоиться, так как дальше — уже по наклонной, уже увядание и закат. Явно автор принадлежит следующему поколению, чья зрелость — сразу после войны — еще не обозначилась и не проявилась. Тем не менее что-то явно произошло: наука затаилась в стенах учебного заведения и подает голос — лишь в аудиториях. Наука — это научение! И пусть это будет наукой следующим поколениям учащихся и учащих!

---

21 В 2009 году появляется оборот про «тяжелые и мрачные времена послевоенных государственных репрессий» [11, с. 43].

Написанные и изданные в годы их работы на искусствоведческом отделении или позднее, эти труды оказывали и оказывают сильнейшее воздействие на весь процесс университетского обучения. Дать им пусть самую лаконичную оценку — значит рассказать о многом из того лучшего, что было создано московской школой искусствознания, рассказать о самой школе, которая родилась в аудиториях Московского университета, в залах московских музеев, в стенах московских академий и институтов, в жарких публичных дискуссиях и в трудах наших ученых [7, с. 205].

Впрочем, все не так уж и худо: возможно говорить о достижениях, не достигая их в будущем, но напоминая о них в прошлом. Это и есть наука как практика научения: повторение — залог если не успеха, то покоя, обсессия как зачетная сессия, а история — как истерия. Наука — сохраняется, ибо — хоронится. Истина не ищется, а изрекается, вопросы пусть и задаются, но лишь — на зачетах, ответы если и слышатся, то только — на экзаменах. Оценка — только по пятибалльной шкале, а не по отношению к жизни и творчеству!

Несмотря на организационные, структурные и кадровые перемены, весь послевоенный период в жизни искусствоведческого отделения протяженностью в четыре десятилетия можно рассматривать как единый процесс, что было обусловлено органическим сочетанием специалистов разных поколений и сохранением сложившихся традиций университетского преподавания и научного изучения истории и теории искусства. Эта внутренняя стабильность работы отделения в огромной степени определялась долголетней деятельностью ведущих профессоров, связанных с развитием того или иного направления искусствоведческой науки. Каждый из них оставил печать своей творческой индивидуальности и своей личности на том, что делалось на кафедрах... [7, с. 205].

Как многозначительны, однако, эти шаблонные фразы и рутинные штампы! Главное — это замечательное «несмотря на перемены». Да, лучше отводить взор от перемен как от чего-то не совсем приличного, важнее — «единый процесс», который можно рассматривать, любуясь, вероятно, «органическим» сочетанием и сохранением традиций. Как необходимо свидетельствовать о «внутренней стабильности», хочется добавить — нерушимом единстве и верности заветам! Это уже и не завесы, а самые откровенные — транспаранты, и они прозрачно-транспарентно намекают, что все — хорошо, за нами ничто не прячется, беспокоиться не о чем и проверять нечего. Как нет никаких оснований для обвинений! И несомненно, интересно, какие это такие печати-стигматы оставляли ведущие профессора на всем, что делалось на кафедрах?

В послевоенный период окончательно складывается та система лекционных курсов, семинаров и практических занятий, которая сохраняется и по сей день. В этой традиционной педагогической системе в настоящее время бросается в глаза резко возросшее значение советского искусства (включая анализ его современного состояния), истории и практики художественной критики, вопросов теории, историографии и методологии искусствознания. Иными словами, шире и глубже освещаются современная художественная жизнь и современное развитие науки [7, с. 206].

Иными словами — современность! И тогда непонятно, как можно хранить верность и утверждать преемственность: актуальное, а в него входят и искусство, и искусствознание, на том-то и держится, что удерживает в напряжении и в запряженном виде всех коней прогресса и пересмотра прежнего! Фактически нам только что, уже совсем недвусмысленно, сообщили, что науке в учебных стенах и кафедральных пределах — не место!

Новым фактором в послевоенной жизни отделения стали его зарубежные связи <...> В разного рода заграничных поездках были многие преподаватели. Все это, конечно, способствовало их профессиональному росту, давало обильный материал и для лекций, и для научной работы. С докладами и лекциями на искусствоведческом отделении неоднократно выступали профессора из университетов социалистических стран. Рассматривая в целом работу искусствоведческого отделения за прошедшие сорок лет, легко заметить, что она строилась по основным направлениям учебного плана и научной специализации преподавателей в той или другой области истории и теории искусства. И чем шире были границы такой специализации, тем эффективнее была педагогическая работа. Но нередко подготовка отдельных лекционных курсов стимулировала расширение и углубление сферы научных интересов преподавателей [7, с. 207].

Парадокс: только что заявленная стабильность вдруг нарушается возможностью перемещения в рамках соцлагеря, что давало рост вроде бы всего уже вполне выросшего и возросшего. Дело в том, что просто это другая рубрика в отчете о проведенной работе. Заполнение этой графы позволяет думать, что работа выполнена. Эта протокольная магия очень действенна, она — сама действительность и иной и не дано, и не надо[22]!

Далее — чисто историческая справка о преподавании и преподавателях и их курсах, вписанных, как и полагается, в развитый застой рассматриваемой эпохи. Но с одним исключением, касающимся Лазарева, статус которого в рамках историографии — на уровне уже агиографии.

> *Решительно протестуя против субъективности и неисторичности в интерпретации средневекового искусства, против пренебрежения методами научного исследования, Лазарев писал: «В методике современного историка искусства, который прежде всего должен быть знатоком своего материала, анализ формы должен быть неотделим от анализа содержания. И здесь историк искусства не может игнорировать ни иконографию, ни иконологию, ни технику, ни палеографию. Он должен быть немножко филологом. Он должен знать историю и ту конкретную социальную среду, в условиях которой был создан изучаемый им памятник. Он должен быть хорошо знаком с ведущими идеями эпохи, безотносительно от того, воплощены ли они средствами изобразительного искусства, литературы, философии или науки». Но этим не исчерпываются требования, предъявляемые к ученому. По мнению Лазарева, для успешного исследования художественных памятников нужен «атрибуционный глаз», нужно чувство качества, которого так часто недостает нашим историкам искусства* [7, с. 213].

Поразительная шаблонность, неподражаемая казенность и необсуждаемая условность этих оборотов и фраз («решительно протестуя»!) — явные признаки совсем уже иного жанра: прагматика официоза преображается в патетику апологии (но все — в рамках очередного

22 И наоборот, как выразителен и обилен соответствующий раздел в варианте 2009 года [11, с. 110–115].

партсобрания с готовым проектом заключения). Лазарев прописывает прописные истины, и эти пилюли выдаются по регламенту и считаются полезными! Если же приглядеться и вдуматься, то, например, непонятно, как можно быть только «немножко филологом», как, будучи ученым, в принципе можно пренебрегать научными методами и зачем отделять один анализ от другого, при том что, не отличая один от другого, нельзя вообще ничего и говорить... Впрочем, мы понимаем, о чем идет речь, но тогда стоит, вероятно, говорить, что эти товарищи (авторы) — попросту не ученые. Такое вполне, увы, возможно!

Найден враг, и он — просто нерадивый, незрелый и недалекий коллега, поступать с ним следует по всей строгости научной и не только законности. А на самом деле, это даже не законничество, а зачетничество: только податливый и понятливый студент имеет шанс стать продвинутым ученым. Ученый успех оборачивается учебной успеваемостью. Воображаемые недостатки других незаметно перерождаются в собственные невообразимые слабости.

> *Самое трудное в нашей науке — это органически сочетать анализ содержания и анализ формы, трактуя их как неразрывное единство и объясняя их развитие теми конкретными социальными и историческими условиями, которые обусловили их возникновение и дальнейшую эволюцию. Поэтому не может и не должен существовать особый тип «искусствоведа», занимающегося только художественным анализом, и особый тип «иконографа» либо «иконолога», специализирующегося на раскрытии содержания художественного произведения. Эти две стороны должны быть неразделимы в трудах любого современного исследователя. В этом и состоит прогресс нашей науки по сравнению со старой иконографической школой и формализмом вельфлиновского типа* [7, с. 213–214].

Опять набор спасительных, но не объяснительных штампов, нанизанных на штырь мудрых мыслей большого мастера, преподающего свой трудный опыт молодым: «органическое сочетание», «анализ содержания/формы», «неразрывное единство», «объяснение развития», «обусловить возникновение», «дальнейшая эволюция», «прогресс науки» и т. д. Жанр должностной инструкции, предполагающей, что произведение искусства — обычный объект методичных манипуляций, производимых с помощью заезженных слов.

В. Н. Лазарев, который так много занимался атрибуцией картин и который писал так много обобщающих трудов, с полным правом мог сказать: «Современный историк искусства не может не быть знатоком, в противном случае он рискует впасть в элементарные ошибки на каждом шагу. Но далеко не всякий знаток может сделаться историком искусства, то есть ученым, обладающим даром обобщения и чувством истории, этой совсем особой способности сопереживания явлениям далекого прошлого» [7, с. 213–214].

И снова клубок приблизительных оборотов: знаток не совершает ошибок, стать безошибочным — стать знатоком, но это прерогатива только историка искусства, про него не сказано, что он не может стать знатоком. Только знаток рискует, когда намеревается стать историком, потому что историк обладает особым даром: он может «обобщать» (вероятно, признак научности как таковой), он умеет «чувствовать» (скорее всего, признак чуткости и непосредственности). Последнее — это особая «способность сопереживания», вопрос только — чему? Оказывается — «явлениям далекого прошлого», что есть противоречие: если что-то является, то есть предстает феноменом, то оно — в актуальном настоящем. И наконец, нарушение логической последовательности: если столь велики уже заведомые дары историка как признаки его идентичности как историка, то, быть может, излишне ему становиться знатоком?

Что же это такое выходит в разбираемом случае Лазарева: можно быть авторитетным ученым и не быть, например, теоретиком науки? Каков тогда элементарно когнитивный статус его высказываний общего порядка?

В. Н. Лазарев неоднократно возвращался к проблемам методологического характера, как специально обращенным к материалу средневекового искусства, так и более общего плана. Эти мудрые суждения — лучшая школа для каждого историка искусства. И здесь нельзя не вспомнить те слова Лазарева о Грабаре, которые прекрасно применимы к нему самому: «Он всегда говорил, что надо гораздо больше любить само произведение искусства, нежели те слова, которые пишут об этом произведении историки искусства» [7, с. 214].

Итак, логический регресс: каждый раз следует возвращаться к произведению, как бы начиная с чистого листа свою любовь и заново доказывая ее, вернее — изменяя своему призванию с новым произведением (если, действительно, речь идет о любви...). Объясняться в любви к искусству, вместо его объяснения! Тем более что логически требование «возвращения» предполагает и предварительный «уход» — то ли блудного сына, то ли уставшего любовника. Почему, вообще-то говоря, обобщение требует ухода от произведения? Не оно ли, собственно, и ведет за собой — заведомо в пределах истории (например)[23]?

Может быть, бремя науки об искусстве чуть ослабнет, если ее представитель останется верной именно ей, а не своему материалу (искусству!), который он призван прелагать в новую величину и новый феномен — результат его и только его индивидуальных творческих и уже потому — научных усилий?

Понятно, что этот вопрос остается сугубо и вызывающе риторическим, если мы остаемся в рамках советского искусствознания, или пробуем сохранить его лицо (да и свое, увы, — тоже). Так и хочется продолжить в том же казенном стиле: мы имеем дело с очень разным, пусть и советским искусствознанием! Но дело в том, что оно и не совсем советское и совсем не на одно лицо! В нем есть и что-то очень личное, но есть и до-личное, есть средник, а есть и клейма. И быть

---

23 На самом деле, текст Лазарева — весьма необязательный и непритязательный, полный остроумия, злословия и живости. Чего стоят, к слову, наставления молодым иконологам: «При разработке иконологической штудии самое важное, чтобы выводы автора отвечали объективным (*sic!*) намерениям художника и чтобы в них не было ничего лишнего, ничего придуманного, ничего искусственного, высосанного (*sic!*) из громоздкого филологического аппарата <...> Эпигонам иконологии <...> хочется дать один, но вразумительный совет — будьте поближе к искусству <...> И тогда иконология встанет на свое место, превратившись в одну из компонент (*sic!*) художественного образа» [14, с. 315]. Концовка этого пассажа — совершенно неслыханная: иконологии как процедуре толкования предлагается то ли мутировать, то ли прямо встроиться в структурный элемент внутри самого изображения! Фактически говорится, что наука об искусстве в лице иконологии — это «компонента» самого искусства, которое, получается, достраивается, перестраивается (или расстраивается?), а по факту — перекраивается — в акте своей, как выходит, инвазивной экзегезы. С каких деконструктивистских мета-высот вещает здесь Лазарев? Говоря же серьезно, этот его текст требует своей текстологической обработки: ведь это русский то ли исходник, то ли вариант текста, впервые опубликованного по-английски [14, с. 311]. Писался ли он по-английски, переводился ли? Интересно, что Гращенков в устной беседе с автором уже текущего текста признавался, что Лазареву, скорее всего, тексты Панофского были просто не интересны (в его библиотеке они были, но оставались непрочитанными). При том что данный пассаж явно навеян текстом Гомбриха об иконологии (тоже остроумным и тоже — совершенно, что называется, не по делу). Великолепный факт: Гомбрих попадет на пиршественный стол отечественного искусствознания только в перестройку и из рук как раз-таки филолога, экзегета и библеиста, своего переводчика, — М. Г. Селезнева. См.: [6]. Там же — и одна из лучших методологических заметок Гращенкова: [8].

может, автор текущего текста решает какие-то свои личные проблемы, стигматизируя чужой опыт выживания внутри тотально очужденного дискурса...

Или скорее всего, все вышеприведенные недостатки, несостыковки и нечеткости текста Гращенкова — как полупрерванный процесс усвоения-употребления исторического материала и переработки его в удобоваримый то ли полусуррогат, то ли полуконгломерат той субстанции, из которой только и произрастают концептуальные коллизии и аллюзии не просто высокой, но свободной, живой и животворной научности и честности. Читая текст такого типа — на грани официоза, отчета, протокола и рецепта — мы непосредственно участвуем в подборе ингредиентов и средств их то ли холодной, то ли горячей обработки, то ли сырой, то ли вареной подачи.

2.

Хотя «чистая» наука и «чистая» критика в практике редки, теоретическое описание идеальных форм имеет, как представляется, существенное методологическое значение.
Б. М. Бернштейн [2, с. 269].

Хотя, все не так и печально: в том же номере «Советского искусствознания» ('77/2) вместе со статьей Лазарева, цитированной Гращенковым, присутствует и текст Г. К. Вагнера «Методологические предпосылки изучения древнерусского искусства» [3], где прямо предупреждается об опасности всякого рода исторической «объективности»:

Сколько бы мы ни углублялись в то, что эпоха говорила о самой себе, какую бы «объективность» не черпали из синхронных эпохе текстов, самое большее, что мы можем достигнуть, — это тавтологичности, а вместе с ней автоматически допустим апологию истории, что далеко от объяснения — важнейшей функции науки. От рассмотренного метода мало чем отличается и метод «проигрывания», когда исследователь как бы вживается в изучаемую эпоху, «проигрывает» роли, ситуации, мысли. Результатом остается все та же тавтологичность, апология. О познании особенностей изучаемого предмета не может быть и речи [3, с. 284].

Неожиданно адекватные и откровенно критические суждения именно эпистемологического характера, что очень важно, может себе позволить представитель как раз древнерусского цеха, для которого прикрываться «принципом историзма» нет никакого резона ни в практическом плане, ни в теоретическом. Но случай с древнерусско-византийской методологией в лице Вагнера — исключительный, т. к. описанный почти герметический «изолят» оправдывается самим материалом: все древнее и все национальное — вне времени и оценки. А кроме того, это — и все сакральное, то есть по определению — неприкасаемое (для разных научных и профанизирующих «методов» в том числе)[24].

Итак, выход из ситуации, когда говорить по делу уже нет никакой возможности, был найден: это — статья собственного учителя Лазарева — в совсем другом номере как раз «Советского искусствознания», предложенная и преподнесенная как необсуждаемый канон. И за этим ходом-уловкой скрывается и некоторое логически-концептуальное обстоятельство: альтернатива учебной деятельности — деятельность публикационная, то есть собственно научная, обеспеченная периодикой! И это-то и есть, подумалось нам, лицо если не всей советской, то точно — университетско-кафедральной — науки! Тем не менее напоминаем и каемся, история отечественного искусствознания как такового — еще не написана вовсе!

Принципиально, что эта рисуемая в воображении история должна быть нечто иное по сравнению с обзорами истории науки: и опыт маститого классика, и попытки подхватить то ли знамя революции, то ли портрет вождя со стороны когда-то начинающего «молодого» преподавателя очевидно не выглядят убедительно, если нет того самого

24 Впрочем, мы не склонны идеализировать текст Вагнера: он остается в плену стилистической истории искусства, озабочен проблемами жанризма и в связи, например, с поэтологической теорией О. И. Подобедовой обсуждает понятие «символико-догматического жанра с элементами историко-легендарного жанра» [3, с. 272]. На наш взгляд, есть все основания говорить и о «поэтико-легендарном» жанре, но применительно уже к такого рода историографическим опытам, которые тем не менее — нечто очень достойное внутри советского искусствознания в жанре методологических заметок. И концептуализация такой чуть кустарной, но необыкновенно чуткой, искренней и типично бриколажной карго-риторики на эпистемологические темы — абсолютно насущная задача! Интересно, что столь же неклассический, тоже средневековый, но ориентальный материал обеспечивал заметную концептуальную и именно методологическую свободу публикациям постоянного автора «Советского искусствознания» Ш. М. Шукурова, где филология (в том числе и в своем семиотическом изводе) взаимодействовала с антропологией и, как нам кажется, чуть латентной иконологией. См.: [20]. Ср. концовку прим. 29.

контекста, который не добыть одним чтением актуальной литературы. Должна быть коммуникативная среда дистрибуции и просто круговращения идей. Методология науки без социологии науки остается полумифом-полуметафорой: мифом о некотором универсальном методе, метафорой научного «мастерства», умением добиваться поставленных целей, решать острые задачи, делать неожиданные открытия и открывать новые направления науки, причем делая это, что называется, «по наитию», в силу врожденной сообразительности и наработанной самоуверенности суждений, за которыми коварно таятся, как правило, когнитивная наивность и эпистемологическая отсталость, не владение «протоколами научности» [22, p. 110], теми правилами научной дискурсивности, освободиться от которой возможно, лишь зная эти правила и играя в них. Пока наука вращается внутри фигур речи и общих мест языка, в плену приблизительных фраз и нестойких убеждений на тему теории, питаясь одними туманными слухами и пересудами, она останется в кругу описательности и тавтологии, где паттерны речи — они же стереотипы мысли[25].

Допустить, что самые детализированные, максимально приближенные к археологическому вещизму знаточеские изыскания на тему «отдельных памятников» или смелые обобщения на сюжет общепризнанных «общих проблем» останутся голой (или, наоборот, разнаряженной) «теорией», — допустить такое, означает не заниматься собственно тем, что и составляет некоторый признак научного дискурса. Этот признак — прирост не просто знания о чем-то, но значения как такового: появление такой семантики, таких объектов и таких положений дел, которых не было до момента сознательного и устойчивого усилия мыслящей, чувствующей и волящей личности, осознающей свое положение внутри критического и творческого интер-текста.

Итак, в результате нашего чтения и нашего письма приходят на ум такие формулировки и обороты, которые выглядят, быть может, тоже

25 Ср.: [22, pp. 115–116]. Стоит проявлять осторожность в желании «экспериментировать с новыми видами письма об искусстве». Дело не только в том, что новое письмо предполагает и новое мышление (т. е. эксперимент с собой). Да, «методы, концепты и институции истории искусства затягивают», но, главное, «изобретение эффективных новых способов думать об искусстве в ее отношении к истории» не обязательно сможет обнаружить и «способы думать об истории искусства». Мы не знаем способов выбраться из текущей дисциплины, не нарушая дисциплины, то есть порядка обращения с наукой (об искусстве) и ее текстами. И дисциплина истории не равна истории дисциплины! См. первый эпиграф.

не самой первой свежести и неистертости: чтение «Советского искусствознания» созидает знание советского искусствознания. Да, это — неполное искусствознание, потому что — официальное и представленное в официальном органе. И читатель его текстов как созависимый сосозидатель ответственен за его историю, которую он сам пишет своим чтением и перечитыванием. Он актуализируется, особенно если текст — достаточно одинок хотя бы по жанру, как это и происходит с текстом Гращенкова. В результате — история не достижений, а недостижений — недомолвок, недоделок, недоконцовок. И невольно наставительно выставленные и выявленные слабости суть обещание другой стороны, какого-то иного продолжения и оправдания...

Но не получится ли у нас по итогам прочитанного и написанного сформулировать и некоторую апологетику? Апологетику педагогики как анагогики! Быть может, отсутствие видимой и ожидаемой науки — не грех и не проблема, а положение дел: наука университетская, т. е. наука именно как наука, как процесс научения — может быть слабой, и студенческие работы, т. е. наука обучаемых — учит своей оборотной стороне[26]. Незнание и даже неумение — условия и мотивы постижения и продолжения-компенсации: лекция как только момент в этом ряде усилий, следующий порыв — семинар как медитация, а контемплация — это, скорее всего, написание собственного текста (и теми, кто обучаем, и теми, кто обучает). Ведь учебный процесс — выход науки из себя: прочитанное — услышанное — написанное. И тогда история таких написанных текстов будет составляться со стороны не только препо-давателей, но и препо-получателей (но не о(т)-бирателей). И такая история в какой-то момент станет больше, чем историей:

> *Ведь действительные науки, пусть и обусловленные границами личности и поколения, в качестве документов творческой работы в некотором высшем смысле — вне времени и вечны, подобно действительному искусству <...> Потому научная работа может быть столь же творческой, как и работа художественная...* [24, S. 30][27].

26 Стоит, впрочем, упомянуть «оборотную сторону» и в не совсем положительном смысле, когда у некоторых преподавателей возникает соблазн преподносить свои слишком поспешные, элементарно не вычитанные, но опубликованные тексты за окончательное решение вопроса собственной научности. То, что выглядит простительным и порой неизбежным в форме лекции, выходит — в виде книг — подлинным соблазном как для неокрепших душ, так и для закаленных и опытных коллег...

...Наша наука, в том виде, как она дошла до нас (и до такого состояния) — данность, от которой не укрыться, но практикуя концептуальную рефлексию, то есть теорию и методологию, мы пользуемся такого типа научным знанием как материалом и даже — субстанцией последующих, быть может, более убедительных дискурсов. Для нашего текущего положения дел теория и методология могли бы существовать и приносить пользу в двояком обличье. Или в качестве комментариев к переводам (они должны быть представлены обильно, и их окончательный вид не обязан зависеть от литературных редакторов и их общеобразовательного уровня). Или в форме попыток концептуализации по ходу обсуждения, характеристик и толкования конкретных художественных творений (а здесь момент автономности научной эвристики заключается — страшно сказать — в тщательной и намеренной актуализации материала, особенно — исторического).

Последний случай чудесным образом иллюстрирует текст М. М. Алленова, представленный в том же номере «Советского искусствознания», что и разобранный нами очерк Гращенкова [1][28]. Мы приведем выдержки из начала этого удивительного текста и из его концовки,

27 И в продолжение этих наблюдений Йозефа Гантнера, ученика Вёльфлина, — самые решающие постулаты его «Ревизии истории искусства» (1932), самым решительным образом предназначенные для нашей ситуации, то есть нынешнего положения дел в науке университетской — обучающей и обучаемой: «Работа историка искусства — его можно, пожалуй, назвать сокрытым художником — стоит и падает вместе с его способностью схватывать художественное переживание как таковое <...> Это художественное сопереживание не может быть ни пробуждаемо, ни достигаемо, ни преподаваемо нигде кроме как в присутствии собственно живого искусства <...> И не преодолено ли уже нами давно это старое и бесславное раздвоение на античность и искусство новейшего времени в пользу тройного членения, где “современные” историки искусства образуют своего рода третье сословие? Вывод, который мы должны сделать из этого факта, представляется простым: везде, где учат истории искусства, точное взаимодействие с художественными вопросами настоящего образует своего рода приготовительную школу, пропедевтику <...> Переживание действительной художественной тотальности, то есть настоящего <...> только и делает возможным переживание той самой тотальности в прошлом, что призвана быть чувствующе чующей. Великая ошибка состоит в том, что, как верится многим, можно пренебречь выработкой для этого переживания по возможности целостного научного аппарата» [24, S. 34]. Чуть далее, вполне в духе Г. К. Вагнера, Гантнер говорит, что молодым историкам искусства следует избавиться от «оков слишком закоснелого исторического “занаучивания”» [24, S. 36]. И только преодолевая подобную «занаучь» (но не заумь!), история искусства «становится сегодня реально приготовительной дисциплиной для целого ряда профессий общественного характера...» [24, S. 37]. Очень вдохновляющие и укрепляющие постулаты, где Баухауз встречается с Земпером и, отчасти, — с ГАХНом вкупе с РАНИОНом. См. крайне детализированную и адекватную историю раннего советского искусствознания 1920-х годов, что называется, из первых рук: [21]. Ср. совсем недавнюю публикацию: [13].

образующих тот створ возможностей, что тайно присутствовали 40 лет назад (и 100 лет назад тоже!) и пребывают по большей части под спудом до сих пор в отечественной науке об искусстве:

> *В соотношении внутрикартинного изображения с предлежащей реальностью, действие которой испытывает зритель, есть один постоянный факт. Им является само соотношение переменности (на стороне зрителя) и постоянства (на стороне картинного изображения), обусловленное спецификой живописи как искусства, располагающего оптические сигналы в пространстве, а не во времени, тогда как зритель принадлежит миру и объемлется миром движущихся величин, переменных во времени.* <...> *Это образ бытия абсолютной, непреходящей этической значимости, поскольку запечатленная в нем сфера частной интимной дружественности и солидарности объективно противостоит всякой несвободе* [1, с. 123–124, 144].

Тексты такого типа, содержащие такого рода сочетания слов и последовательности высказываний, вызывающие непреодолимое желание обсуждать и переживать каждый такой речевой оборот, — это истинная форма теории, избавляющая от провинциальности и парохиальности, почти ставших диагнозом для отечественного искусствознания[29]. Тексты, подобные текстам Алленова, содержат уникальные

28 Между прочим, этот номер — достаточно уникален по представленным в нем силам: это и Данилова, и Маркова, и Ротенберг, и Гращенков, и Даниэль, и Турчин, и Копировский, и Якимович. Но текст Алленова — неповторим и неподражаем, вне всякого сомнения, затмевая всех! И полагая, заметим, густую тень и на некоторых нынешних, не очень убедительных своих эпигонов...

29 Мы вновь возвращаемся к ценнейшим наблюдениям Д. Элкинса, но уже касательно сугубо теории искусства, которая может и должна быть «пламенной и полной энтузиазма, похожей на перформативный акт какого-нибудь артиста» [23, p. 74]. Сам «способ применения теории может напоминать палимпсест и выглядеть творением импрессионизма» [23, p. 74]. Более того, «эксцентричная (буквально — в стороне от центра. — *С. В.*), персональная или не совсем осведомленная теория искусства может быть продуктивно безответственно-безответной, ибо ее место — вне существующих обсуждений» [23, p. 74]. И самое главное, такая теория не обязана быть «всемирным феноменом» [23, p. 74] и «участвовать в текущих дискуссиях о Делёзе, Лакане, Рансьере или об иных теоретиках, при условии, что она создает новые формы рецепции, устанавливающие свои локальные или региональные контексты» [23, p. 75]. Можно сказать, что советская наука об искусстве могла бы именно в сфере теоретического искусствознания (в форме «крайней» теории «по краям») достаточно преуспеть, если бы не цензурные требования идейного официоза, выступавшего как раз в роли того местн(ическ)ого «центра»,

и укрепляющие формулировки, предназначенные стать формулами этоса и формами истины. И они не принадлежат ни истории искусства, ни истории науки об искусстве: это в подлинном нашем настоящем — сама настоящая наука и само стоящее искусство, интертекстуальный канон науки мировой. И они пребывают в их поразительной синхронии и симфонии с читателем, готовым быть — и зрителем, и писателем, и созидателем (и сразу, и по очереди), готовым быть тем самым «молодцом», которого почувствовал в Гёрце Ключевский и который имел перстень — знак возвращения из блужданий в «стране далече» к жизни подлинной, а значит — и научной, свободной от заблуждений сердца и сумерек разума!

Это обетование и завет, это сила и воля Вечного — живая и творящая во всякое время и на всяком месте владычества Его[30].

по отношению к которому любой «регионализм», конечно, строго пресекался. Но с одним счастливым исключением, которым выступала Прибалтика, представителем которой в случае с искусствознанием оказался исключительный (во всех отношениях) автор — Б. М. Бернштейн, трудившийся в Государственном художественном институте Эстонской ССР. См. его принципиально открытую мировой науке теоретическую статью уже в первом номере «Советского искусствознания»: [2]. Сочетание и переплетение Панофского и Лотмана и сегодня выглядят свежо и здраво! Открытый и добровольный провинциализм как сокрытый и невольный оппортунизм...

30 Чуть сбавляя пафос, произнесем несколько заключительных фраз: творческий акт и научный акт по поводу творческого акта могут быть синхронизированы и друг с другом, и, что принципиально, с актом педагогическим. Педагогический процесс как последовательность предлагаемых и усвояемых пролегомен оказывается творческим уже в своей когнитивно-креативной структуре, ведь наука как предмет научения и рецепции — материал, который отчасти осваивается, отчасти сопротивляется и перерабатывается — со стороны и обучаемых, и обучающих. При том что эти роли — взаимозаменяемы — в полезном деле преодоления как вышколенности, так и школярства...

Библиография

1. *Алленов М. М.* Образ пространства в живописи «à la натура»: к вопросу о природе венецианского жанризма // Советское искусствознание'83. № 1 (1984). С. 123–146.
2. *Бернштейн Б. М.* История искусства и художественная критика // Советское искусствознание'73 (1974). С. 245–272.
3. *Вагнер Г. К.* Методологические предпосылки изучения древнерусского искусства // Советское искусствознание '77. № 2 (1978). С. 266–290.
4. *Ванеян С. С.* Гращенков, или Третья Венера: от лишения плоти к приобщению духу. Истории тела и метода // Русское искусствознание среди европейских школ: интеллектуальная история и миграция идей. Сб. материалов IV конгресса историков искусства имени Д. В. Сарабьянова / Под ред. Е. А. Бобринской, А. С. Корндорф, А. С. Лосевой. М., 2025. С. 356–442.
5. *Виппер Б. Р.* Предисловие // История европейского искусствознания / Под ред. Б. Р. Виппера и Т. Н. Ливановой. Т. 1. М., 1963. С. 5–8.
6. *Гомбрих Э. Х.* О задачах и границах иконологии / Пер. М. Г. Селезнева // Советское искусствознание. 1989. № 25. С. 275–305.
7. *Гращенков В. Н.* К истории преподавания истории искусства в Московском университете // Советское искусствознание'83. № 1 (1984). С. 184–234.
8. *Гращенков В. Н.* Эрнст Гомбрих — историк и теоретик искусства, исследователь и скептик // Советское искусствознание. 1989. № 25. С. 268–274.
9. *Гращенков В. Н., Ванеян С. С.* Истории и теории искусства Отделение // Энциклопедический словарь Московского университета. Исторический факультет. М., 2004. С. 158–164.
10. *Гращенков В. Н., Ванеян С. С.* История искусства // Историческая наука в Московском университете. 1755–2004. М., 2004. С. 550–580.
11. *Гращенков В. Н., Ванеян С. С., Тучков И. И.* История искусства в Московском университете: 1857–2007 гг. М., 2009.
12. *Гращенков В. Н.* История и историки искусства. Работы разных лет / Под ред. В. П. Головина и С. С. Ванеяна. М., 2005.
13. Искусство как язык — языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. Т. I–II /

Под ред. Н. С. Плотникова, Н. П. Подземской. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

14. *Лазарев В. Н.* О методологии современного искусствознания [1971] // Советское искусствознание'77. № 2 (1978). С. 311–316.

15. *Либман М. Я.* Венская школа искусствознания // История европейского искусствознания. Вторая половина XIX — начало XX веков. Ч. 1-я. М., 1969. С. 62–88.

16. *Михайлов Б. Б.* О некоторых методологических поисках советского искусствознания // Советское искусствознание'75 (1976). С. 282–298.

17. *Молок Ю. А.* Монография о художнике, ее автор и читатель // Советское искусствознание'73 (1974). С. 273–299.

18. От издательства // Советское искусствознание'73 (1974). С. 5–6.

19. *Сапего И. Г.* Некоторые аспекты анализа произведения изобразительного искусства // Советское искусствознание'77. № 1 (1978). С. 256–272.

20. *Шукуров Ш. М.* К характеристике искусства Ирана и Китая в древности и средневековье // Советское искусствознание'82. № 1 (1983). С. 32–50.

21. *Яворская Н. В.* Отделение искусствознания и социологическая секция Института археологии и искусствознания РАНИОН // Советское искусствознание'82. № 1 (1983). С. 269–296.

22. *Elkins J.* Can We Invent a World Art Studies? // World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches / Ed. by K. Zijlmans, W. van Damme. Amsterdam: Valiz, 2008. Pp. 107–117.

23. *Elkins J.* The End of Diversity in Art Historical Studies. North Atlantic Art History and Its Alternatives. Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2021.

24. *Gantner J.* Revision der Kunstgeschichte. Prolegomena zu einer Kunstgschichte aus dem Geiste der Gegenwart. Wien: Anton Schroll & Co, 1932.

25. *Pächt O.* Das Ende der Abbildtheorie // *Pächt O.* Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Texte / Hg. von J. Oberheidacher, A. Rosenauer, G. Schikola. München: Prestel, 1977. S. 121–128.