

## МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА: ПЕРСПЕКТИВЫ ВИЗУАЛЬНОЙ ГЕРМЕНЕВТИКИ

Л. Е. Яковлева

*Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина  
(Технологии. Дизайн. Искусство)*

М. А. Шестакова

*Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова*

Поступила в редакцию 5 июня 2025 г.

**Аннотация:** одна из ключевых методологических проблем истории современного искусства — это проблема того, что считать произведением искусства в эпоху возрастающей роли массмедиа и техники. Авторы анализируют два подхода к современному искусству: классическую концепцию искусства и постмодернистскую концепцию искусства, в аспекте их взгляда на эстетические и социальные возможности современных массмедиа. Анализ развития иконических знаков в современном мире, изучение новых визуальных образов, техник и разнообразных групп, которые принимают участие в производстве и интерпретации эстетических объектов, включая объекты утилитарного назначения, позволяет создать основу для новой истории современного искусства. Ключевую роль здесь играет герменевтический метод, а именно — визуальная герменевтика, опиравшаяся на современные представления о мышлении, включающем в себя в том числе визуальное мышление.

**Ключевые слова:** массмедиа, современное искусство, иконические знаки, визуальная герменевтика, история искусства.

**Abstract:** one of the key methodological problems in the history of contemporary art is the problem of what is considered a work of art in the era of the growing role of mass media and technology. The authors analyze two approaches to contemporary art: the classical concept of art and the postmodern concept of art, in the aspect of their view of the aesthetic and social possibilities of modern mass media. Analysis of the development of iconic signs in the modern world, the study of new visual images, techniques and various groups that participate in the production and interpretation of aesthetic objects, including objects of utilitarian purpose, allows us to create a basis for a new history of contemporary art. The hermeneutic method plays a key role here, namely visual hermeneutics, based on modern ideas about thinking, including visual thinking.

**Key words:** mass media, contemporary art, iconic signs, visual hermeneutics, art history.

Характерной чертой современности является растущее внимание теоретиков и методологов искусствознания к тем инструментам, которые сыграли революционную роль в социальной коммуникации, — фотография, кино, телевидение, видео, интернет. Начиная с работы В. Беньямина «Произведение искусства в эпоху технической воспроизведимости» одной из ключевых методологических проблем становится проблема того, что считать произведением искусства в эпоху господства техники и массмедиа. К обстоятельствам, в которых развивалось современ-

ное искусство, историки искусства относят «истощение художественного авангарда, деперсонализацию архитектуры, возникновение новых путей творческой деятельности» [1, р. 110].

В основе кризиса Модерна, о котором заговорили теоретики эстетики, лежал конфликт между искусством и общими тенденциями развития нашей цивилизации. Как отмечает испанский историк искусства Тереза Менендес Баигас, «главный вопрос современности — не «Что такое красота?», а «Что происходит с искусством?» Его можно разделить на три части:

отказ от авторства, разрыв с традицией и призыв к молчанию» [2, р. 11].

Уже в первой половине XX в. теоретики искусства заговорили об умирании искусства (А. Вейдле), «искусство после смерти искусства» (Данто), но постмодернисты интерпретировали эту идею как завершение рационального дискурса об искусстве, завершение метарассказа о вневременном характере искусства. С их точки зрения, не в теории искусства, а в средствах коммуникации и на рынке произведений искусства находится современное искусство.

Смерть автора делает возможным появление зрителя и усиление его роли, разрыв с традицией – как разрыв с западной традицией – порождает обращение к архаике и примитивизму (ностальгия по прошлому), а призыв к молчанию указывает на слабость слова в нашу эпоху. К симптомам распространения призыва к молчанию в нашу эпоху относятся «пустое пространство в скульптуре, его стремление к лаконичности, чистоте очертаний, отсутствие объектов и образов в живописи, картины абстрактной живописи без названий» [ibid., р. 109].

В большей своей части современная история искусства – это ностальгия по тому, что было, она не способна указать на что-то современное, что не было бы продуктом коммерческих кругов галеристов или арт-критиков и кураторов. Для создания подлинной истории современного искусства необходимо обратиться к истории возникновения визуальных образов и их трансформации в современном мире.

Длительное время образ отождествлялся с образом мира и практически всегда был связан с религиозными ситуациями или военно-политическими событиями. С возникновением и распространением рыночных отношений образы умножаются и становятся всё более разнообразными. В процессе десакрализации образа решающую роль сыграла книга, которая стала инструментом познания и привела к созданию множества идентичных копий одного образа.

Начиная с конца XIX в. укрепляется визуальная культура, которая благодаря возникновению кинематографа противопоставляется книжной культуре. Этот период может быть рассмотрен как «зародыш иконико-вербального слияния, в настоящее время определяющего культуру масс» [3, р. 113]. Большая часть современного искусства находится в массмедиа и предоставляет людям возможность действительного участия в их создании. В современном мире мы сталкиваемся с таким парадоксом, что снижается возможность занятия искусством как профессиональной деятельностью и одновременно происходит рост числа людей, которые считают себя художниками и хотят быть признанными в качестве таковых.

В предшествующие эпохи «разделение на художников и зрителей казалось ясным и покоилось на

прочной социальной основе: зрители были субъектами эстетического отношения, а работы, создаваемые художником, – объектами эстетического созерцания» [4, с. 141]. Положение изменилось коренным образом в эпоху Интернета, когда благодаря социальным сетям люди в разных уголках земли размещают свои видео, тексты, фотографии, рисунки в контексте культуры, так что их очень трудно отличить от произведений концептуального искусства. Кроме того, «появление Интернета стерло различие между производством и демонстрацией искусства» [там же, с. 196].

Если классическая история искусства считала бесполезным рассмотрение связи произведения искусства с социумом, религией, политикой, то современные историки искусства отстаивают трансформацию идеи искусства в каждую эпоху, отказываясь от представления о вневременности искусства. То, что раньше не рассматривалось как искусство, сегодня может быть им.

Фрагментация эстетических дискурсов – еще одна отличительная черта современной эпохи. Изобилие разнообразных теорий искусства столь велико, что нет никакого общего поля для их сравнения, они несопоставимы. Перечислим некоторые подходы к определению критерииев современного искусства: «искусство – то, что мы считаем искусством» (М. Дюшан); «способ, которым мы можем определить, что перед нами настоящее искусство – это ах!, который мы не можем сдержать» (Тьери де Дюв) [5, с. 91]. Ирония, пронизывающая современное искусство, является родной сестрой этой фрагментации. Ирония как проявление расколотого сознания, когда вы одновременно являетесь одним и другим, находит человека дистанцироваться от мира и самого себя.

Происходит освобождение от ценностей красоты как необходимой составляющей традиционного искусства, гениальности автора, мотивации художника на поиск истины. В искусстве Постмодерна отсутствует резкая грань между высокой культурой и культурой масс, которую так тщательно охраняла культура Модерна.

Доминирующим в современной культуре становится визуальный язык, который включает в себя постулаты как семиотики, так и теории коммуникации или методологии истории искусства. Главная цель использования визуального языка – разрушить границы между элитарным искусством и массовым искусством, проникшим в нашу повседневную жизнь посредством рекламы, дизайна, предметов домашнего обихода. Осуществляется переход от презентации мира в двух измерениях: функциональном и эстетическом, характерном для искусства Модерна, – к объемной презентации на основе виртуальных образов.

Представление о том, что визуальный язык необходим только для получения удовольствия, но не для

создания знаний, является распространенным предрассудком в современной системе образования [6, р. 19]. Знание визуального языка и его компонентов необходимо для того, чтобы уметь различать то, что пытаются передать с помощью визуального сообщения, и то, что реально передается, так как в современном обществе господствуют именно иконические средства коммуникации. Преимущество визуального языка состоит, во-первых, в его универсальности, он понятен для большей части представителей других культур; во-вторых, он дает «эффект реального присутствия» (Р. Барт).

Визуальные образы мы автоматически воспринимаем с момента нашего рождения, но воспринимаем поверхностно, не понимая, как *раскодировать их* и научиться конструировать свои визуальные сообщения. К элементам визуального языка относится изображаемая реальность, автор, создающий ее презентацию в определенном контексте, и зритель, который интерпретирует эту презентацию также в определенном контексте. Именно зритель завершает прочтение образа.

Процесс замещения реальности в визуальном сообщении может иметь различные степени сходства с реальным объектом – от высокой степени образности (фотография, видео) до самой низкой степени иконичности, которую трудно или невозможно соотнести с реальностью (натюрморт Пабло Пикассо «Виноград с гитарой»). Художник, как отмечает Мария Акасо, становится визуальным революционером, а «посетитель выставок современного искусства должен трудиться для того, чтобы перейти от пассивного созерцания к пониманию действий художников, варьирующихся в зависимости от пространства, в котором осуществляется визуальная презентация, момента его восприятия и зрителя. Последнему для понимания необходимо задействовать все свои знания и способности, включая креативность» [ibid., р. 145].

«Смерть искусства», коренное преобразование отношений между художником и зрителем, глубокая трансформация языка искусства – всё это требует истолкования и понимания. Иными словами, можно говорить о том, что процессы, происходящие в современном искусстве, привели к герменевтической ситуации. Герменевтика традиционно рассматривается как искусство или методология понимания и интерпретации. А интерпретация нужна там, где мы сталкиваемся с непонятным, где мы подозреваем наличие скрытого множественного смысла. Суть искусства сохраняется при всех его трансформациях. Оно что-то утаивает, показывая. Именно поэтому искусство всегда нуждается в интерпретации или в герменевтике. Ситуации кризиса в искусстве только усиливают необходимость понимания.

Г. Гадамер – крупнейший герменевт XX в. – полагал, что суть кризисных эпох в истории искусства заключается в противоречии между старыми изобразительными формами и новым типом мышления. Например, в средневековом христианском мире, с его ощущением трансцендентности Бога, античная традиция искусства теряет право на непосредственную презентацию божественного, возникает ситуация кризиса обоснования или смерти искусства. Новый тип мышления – трансцендентный – входит в противоречие со старыми изобразительными формами. Подобные ситуации, с точки зрения Гадамера, являются скорее нормой, чем исключением [7, с. 269]. Развивая позицию Гадамера, можно утверждать, что в настоящее время также наблюдается противоречие между традиционными изобразительными формами и новым типом мышления. Современное искусство ищет формы, соответствующие современному типу мышления.

Каковы же признаки современного мышления? Одной из существенных черт современного мышления является массовизация (ее признаки: проблематизация авторства, стирание границы между профессиональным и непрофессиональным, подчинение простым стандартам, эклектизм, цитатность и др.). На эти признаки, в частности, указывал Р. Барт в работе «Смерть автора» [8, с. 384–391]. Второй характеристикой современного мышления является визуализация. Роль изображений, графиков, фото, видео в передаче информации растет. Соответственно возрастает роль так называемого визуального мышления – когнитивных процессов, связанных с обработкой визуальной информации. Понимание процессов, происходящих в современном искусстве, требует учета как минимум этих двух особенностей мышления.

В то же время в ситуации визуализации мышления необходимо, с нашей точки зрения, обновление и самой герменевтики. Герменевтика формировалась как лингвоориентированное направление, мышление очень сильно сближалось с языком. Понимать традиционно означало понимать языковое выражение. Сегодня мы трактуем мышление более широко. Существует много различных классификаций типов и видов мышления. Например, в советской и российской традиции выделяют наглядно-действенное, наглядно-образное и словесно-логическое мышление. Среди прочих видов мышления и визуальное мышление. Этот концепт развивал, в частности, Р. Арнхейм [9]. Он показывал, что визуальное мышление может обладать достаточной автономностью, независимостью от верbalного. С учетом расширения представлений о мышлении необходимо переосмысление герменевтики. Герменевтическая ситуация, сложившаяся

вокруг современного искусства, ведет к обновлению самой герменевтики.

В настоящее время развивается новое направление – визуальная герменевтика [10]. Содержательно к визуальной герменевтике можно отнести работы, посвященные интерпретации изображений и образов [11]. На наш взгляд, одной из центральных проблем в современной теории герменевтики является вопрос о том, как именно распространить герменевтическую методологию на изображения, визуальный материал в целом. Герменевтика формировалась как лингвоориентированное направление, поэтому интерпретация изображений и образов часто представляет собой перенесение языковой модели интерпретации на визуальный материал. Изображение, как правило, рассматривается как текст, скрытый смысл изображения трактуется по аналогии со смыслом текста. Интерпретация изображения проводится через применение лингвистических приемов. Чаще всего речь идет о тропах – метафоре, метонимии, синекдохе и т. д. Безусловно, анализ изображения как визуальной метафоры или других тропов дает определенный результат. Однако остается вопрос, ограничивается ли процедура понимания и интерпретации смысла лингвистическими средствами. Насколько перенесение лингвистической модели понимания на изображение решает проблему интерпретации, раскрытия неявного смысла изображения.

Разберем этот вопрос на примере метафоры. В лингвистическом смысле метафора представляет собой скрытое, сокращенное сравнение. Она основана на соотнесении объекта одного класса с другим классом объектов. За счет объединения двух разнородных объектов (классов) – основного и вспомогательного – образуется дополнительный смысл. Например, «закат Европы», «взиг пилы», «золотая осень». По аналогии с лингвистическими говорят о так называемых визуальных метафорах. Однако при внимательном анализе обнаруживается существенная разница между вербальной метафорой и тем, что мы называем визуальной метафорой.

Рассмотрим несколько примеров. Первый пример – автопортрет Ф. Кало под названием «Сломанная колонна» (1944). На этой картине колонна изображает позвоночник. Здесь легко прочитывается метафора. Колонна отсылает к классу колонн, а ее расположение – к классу позвоночников. Сломанная колонна означает сломанный позвоночник. Ф. Кало изобразила свою болезнь. Смысл картины можно прочесть, трактуя изображение как метафору. Другой пример – работа Дж. Кунса «Щенок» (1992). Скульптура высотой в тринадцать метров сложена из живых цветов. Ее можно увидеть у музея Гуггенхайма в Бильбао в Испании. На первый взгляд, здесь присут-

ствует свойственная метафоре соотнесенность с двумя классами объектов. Цветы отсылают к одному классу объектов, а форма собаки – к другому. Но смысл не прочитывается так легко, как, например, в случае с вербальной метафорой «закат Европы» или с визуальной метафорой Ф. Кало. Интерпретация произведения Дж. Кунса очень сильно зависит от зрителя и контекста. Например, размер можно почувствовать только находясь рядом со «Щенком». Фотография не передает размера, поэтому человек, рассматривающий фотографию скульптуры, истолкует ее смысл иначе, чем тот, кто находится рядом с ней. Пример «Щенка» показывает, с нашей точки зрения, существенную разницу между вербальной метафорой и тем, что можно условно назвать визуальной метафорой. В целом такого рода примеры говорят о том, что процедуры понимания и интерпретации выходят за пределы лингвистического подхода. А это означает, что лингвоориентированная герменевтика должна дополняться другой герменевтикой, основанной, например, на концепте визуального мышления, учитывающей когнитивные механизмы визуального восприятия. Вопросом связи мышления и визуального восприятия занималась гештальтпсихология, разрабатывавшая принципы визуального восприятия (близость, непрерывность, фигура-фон и др.) [12]. На сегодняшний день аналогичные проблемы изучает нейроэстетика. К основным ее представителям относятся В. Рамачандран и С. Зеки, исследующие общие закономерности визуального восприятия и их роль в изобразительном искусстве. [13–15]. Оба направления могут, на наш взгляд, стать основой визуальной герменевтики, поскольку визуальное восприятие является одним из существенных факторов смыслообразования.

Третий пример – «Фонтан» М. Дюшана (1917). Здесь также можно обнаружить признаки, присущие вербальной метафоре. Название отсылает к одному классу объектов (фонтаны), а изображение (точнее, предмет) – к классу бытовых предметов. Смысл данного произведения не становится прозрачным в результате обнаружения признаков, характерных для вербальной метафоры. Здесь мы сталкиваемся с откровенным плюрализмом возможных смыслов, острой герменевтической ситуацией, непониманием, требующим интерпретации. Например, смысл этого произведения можно прочесть как изменение представлений о том, кто такой художник. Теперь он такой же, как зритель. Он не отличается от зрителя своими профессиональными качествами, поскольку использует обычные бытовые предметы. Стирание границ между автором и зрителем, профессиональным и непрофессиональным, искусством и бытом – это

изображение концепта «смерти автора», разработанного Р. Бартом.

Три приведенных выше примера возвращают нас к проблеме кризиса современного искусства и роли герменевтической традиции в осмыслиении этого кризиса. С нашей точки зрения, можно выделить несколько уровней герменевтического анализа сложившейся ситуации. Первый уровень можно условно назвать глобальным. Он касается общих принципов изобразительности, принятых в конкретную историческую эпоху и соответствующих определенному типу мышления. На этом уровне рассуждал, в частности, Г. Гадамер, говоря о том, что есть соответствие между формами искусства и типом мышления. Приведенный нами пример – «Фонтан» М. Дюшана – демонстрирует, как нам кажется, то обстоятельство, что смысл произведения может быть раскрыт, если принимать во внимание предпосылку о тесной связи между типом изобразительности и типом мышления, характерными для определенной исторической эпохи. Иными словами, глобальный герменевтический подход заключается в прояснении отношения между изобразительными формами и принципами мышления. На этом уровне могут быть интерпретированы так называемые кризисы искусства. Второй уровень интерпретации, назовем его локальным, касается конкретных произведений искусства. Приведенные выше примеры картины Ф. Кало и скульптуры Дж. Кунса демонстрируют, что лингвоориентированный герменевтический подход имеет собственные пределы применимости и должен быть дополнен принципами истолкования, опирающимися на современную широкую трактовку мышления, включающую в себя визуальное мышление. Исследование подобных механизмов интерпретации является, с нашей точки зрения, перспективным направлением развития визуальной герменевтики.

Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)

Яковлева Л. Е., доктор философских наук, профессор кафедры истории и философии

E-mail: nucul@mail.ru

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Шестакова М. А., кандидат философских наук, доцент кафедры философии и методологии науки

E-mail: m.a.shestakova@yandex.ru

## ЛИТЕРАТУРА

1. Argullol R. Tres miradas sobre el arte. Barcelona : Ediciones Destino, S.A., 1996. 270 p.
2. Menendez Baiges M. T. La mirada inutil. La obra de arte : la edad contemporanea. Madrid, 1992. 146 p.
3. Ramires J. A. Medios de masas e historia del arte. Quinta edicion. Madrid : Ediciones catedra, S.A., 1997. 317 p.
4. Грайс Б. В потоке / пер. А. Фоменко. М. : Ад Маргинем Пресс, 2018. 208 с.
5. Сосна Н. Н. Материальная основа медиаискусства : три практики обнаружения // Философский журнал. 2024. Т. 17. С. 76–91.
6. Acaso M. El lengua visual. Barcelona : Paidos, 2016. 163 p.
7. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. М. : Искусство, 1991. 367 с.
8. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика. М. : Прогресс, 1989. 616 с.
9. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М. : Прогресс, 1974. 392 с.
10. Bonfiglio R. P. Reading images, seeing texts : towards a visual hermeneutics for biblical studies. Academic Press Fribourg Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen, 2016.
11. Шестакова М. А. Визуальная герменевтика изображения и текста // Ценности и смыслы. 2024. № 5 (93). С. 106–116.
12. Вертгеймер М. Продуктивное мышление / пер. с англ., общ. ред. С. Ф. Горбова и В. П. Зинченко ; вступ. ст. В. П. Зинченко. М. : Прогресс, 1987. 336 с.
13. Рамачандран В. Рождение разума. Загадки нашего сознания. М. : Олимп-Бизнес, 2006. 224 с.
14. Zeki S., Bao Y., Pöppel E. Neuroaesthetics : the art, science, and brain triptych // PsyCh Journal. 2020. No 9(4). P. 427–428.
15. The neural determinants of abstract beauty / S. E. Rasche, A. Beyh, M. Paolini, S. Zeki // European Journal of Neuroscience. 2023. No 57(4). P. 633–645.

Russian State University named after A. N. Kosygin (Technology. Design. Art)

Yakovleva L. E., Ph. D. (Philosophy), Professor of the Department of History and Philosophy

E-mail: nucul@mail.ru

Moscow State University named after M. V. Lomonosov  
Shestakova M. A., Ph. D. (Philosophy), Associate Professor of the Philosophy and Methodology of Science Department

E-mail: m.a.shestakova@yandex.ru