Художественная культура № 4 2020 10

Вопросы теории искусства

УДК 130.3 ББК 85.14

Кривцун Олег Александрович

Доктор философских наук, профессор, действительный член Российской академии художеств, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, главный научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Москва ORCID ID: 0000-0001-8006-6277 Oleg_Krivtsun@mail.ru

Ключевые слова: язык искусства, модификация, имманентные стимулы, стадиальность эпох, культурное единство эпох.

Кривцун Олег Александрович

Об имманентных стимулах исторического движения искусства

В последнем столетии своеобразной лабораторией искусствоведческих инноваций стала антропологически ориентированная история искусств и культуры. Образный строй искусства, способ художественного выражения сопряжены с глубоко человеческим измерением: ни один из параметров искусства не бывает человечески бесстрастным, обнаруживает возможности восприятия, оценки, мышления конкретного человека в истории. Действительность порождает определенную культурную форму, но затем, утвердившись, эта форма уже сама обладает способностью организовывать действительность и управлять ей. Почему «силовое поле» установившейся культурной формы вдруг перестраивается в пользу одного, а не другого оппозиционного течения? Это и есть один из ключевых вопросов имманентного движения искусства, который рассматривает автор. Опора на изучение одних лишь внутрихудожественных факторов здесь явно недостаточна. Автор полагает, что вопреки накатанной инерции необходимо все же искать способы обнаружения независимой от взгляда современного человека всеобщей логики историко-культурного развития. Разумеется, воздерживаясь от прямолинейной крайности оценки каждой новой эпохи как более высокой ступени человеческой жизни, когда последующее поколение превосходило бы предыдущее, а последнее только несло бы его на своих плечах. Такая посылка предполагает подход к осмыслению истории с позиции ее сверхвременного единства.

Krivtsun Oleg A.

Doctor of Philosophy, Professor, Full Member of the Russian Academy of Arts, Honored Artist of the Russian Federation, Chief Researcher, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000–0001–8006–6277
Oleg_Krivtsun@mail.ru

Keywords: language of art, modification, immanent stimulus, stadiality of eras, cultural unity of eras.

Krivtsun Oleg A.

About the Immanent Stimulus of the Historical Movement of Art

In the last century, it is the anthropologically oriented history of arts and culture that has become a kind of laboratory of art history innovations. The imaginative structure of art, the way of artistic expression is associated with a deeply human dimension: none of the parameters of art is humanly dispassionate, reveals the possibilities of perception, evaluation, and thinking of a particular person in history. Reality generates a certain cultural form, but then, having established itself, this form has the ability to organize and manage the reality. Why is the "force field" of the established cultural form suddenly rebuilt in favor of one and not another oppositional trend? This is one of the key issues of the immanent art movement which the author considers. Only the reliance on the study of internal artistic factors is apparently insufficient here. The author believes that in spite of the rolled inertia it is evertheless necessary to look for ways of discovering a universal logic of historical and cultural development that independent of the contemporary' view. Of course, refraining from the straightforward extreme of evaluating each new era as a higher stage of human life, when the next generation would surpass the previous one, and the last would only carry it on its shoulders. This premise presupposes an approach to understanding history from the standpoint of its supertemporal unity.

11

Любая современность в искусстве началась вчера, позавчера и некогда. Художественная вселенная — бескрайнее историческое пространство: в ней можно найти зачатки буквально всех художественных форм, тем, мотивов, приемов воображения, которые живут в культуре сегодня.

Однако сказанное не означает хаотичное и избыточное наслоение типов художественного мышления. Любая наука, в том числе искусствознание, начинается тогда, когда исследователь стремится обнаружить закономерности в изучаемом предмете. В разные времена и по-разному наука об искусстве пыталась структурировать внешне несистемный художественный процесс, сгруппировать произведения искусства по их характерным признакам. Так рождались многочисленные истории искусства, в которых начиная приблизительно с XVIII века стал особенно заметен и ощутим относительно единый порядок в изложении материала художественной истории человечества. В каждом подобном исследовании мы находим анализ особенностей таких этапов художественного развития, как античность, средневековье, Ренессанс, барокко, классицизм и т.д. Со временем в качестве центральной категории, в опоре на которую в искусствоведении происходило членение художественного процесса, утвердилась категория стиля.

К настоящему времени на основе изучения исторической эволюции стилей создано большое количество отечественных и зарубежных исследований, раскрывающих выразительную панораму художественных поисков, вершинных достижений в области изобразительного искусства и архитектуры, музыки, театра, литературы.

Оперирование категорией стиля позволило проделать большую изыскательскую работу по атрибуции известных и заново обнаруженных произведений искусства, упорядочить весь исторический массив художественных памятников, сообразуясь с особой культурно-художественной целостностью, каковой является стиль.

Нельзя не заметить, что одновременно по мере осуществления этой работы категория стиля обнаружила и свою ограниченность. Само по себе определение стилевой принадлежности текста еще не давало ясного ответа на вопрос, в какой точке исторического процесса оно располагается, как связано с предыдущими фазами художественного развития, решает ли оно задачи локального уровня, связанного с вызреванием и исчерпанием отдельного стиля, или же является

уникальной вехой какого-то общего художественного цикла, охватывающего несколько стилей. Кроме того, «внестилевой» и «надстилевой» характер произведений ряда выдающихся мастеров — М. Сервантеса, М. Караваджо, Д. Веласкеса, Рембрандта, И.С. Баха и многих других делал искусственным подведение их творчества под стилевые вехи соответствующих эпох.

Безусловно, в логике развития истории искусства сказались трудности, во многом характерные вообще для становления исторической науки. Подобно другим отраслям истории, искусствоведение прошло подготовительные стадии хаотичного накопления материала, затем выработало более общие принципы его упорядочения и сравнительно поздно пришло к осознанию своих логических задач как законоустанавливающей науки.

«Философская» ступень в эволюции изучения истории искусств совпадает со стремлением охватить свой предмет одновременно в его конкретной полноте и всеобщности. Точно так же стремление истории искусства к «объяснению» и «классификации» на определенном этапе уступает место усилию найти в движении художественного процесса некоторое внутреннее единство. Но для осуществления этого стремления, разумеется, нужна историческая концепция, объединяющая теория, «идея». Не все историки искусства солидарны в этом. На вопрос «что изучает история искусств» некоторые специалисты ответят просто: «переход от одного художественного события к другому».

Однако с развитием в недрах истории искусства теоретического искусствознания ученых начинает беспокоить вопрос, как одно художественное событие связано с другим. Задает ли отсутствие вневременного вектора в истории искусств произвольность художественного воображения художника (и исследователя)? Или же возможно найти некое общее основание, объясняющее исторические этапы, «этажи» художественного процесса?

К сожалению, как отмечал еще в начале XX века Густав Шпет, чаще всего в качестве такого основания истории (или же «концепции») выдвигается либо совершенно субъективное понимание исторического процесса как целого, либо акцентирование лишь какого-то одного его фрагмента [19, с. 30]. Другими словами, вместо «идеи» исторического процесса устанавливается *«точка зрения»*. Существенное

значение здесь сыграли и взгляды ряда философов, полагавших, что разнообразие форм искусства, религии и морали — всегда ответ на своеобразие данной культурной общности; что у этих форм есть чередование, но нет развития, следовательно, и нет истории. Разумеется, столь однобокий взгляд на формы искусства как на всего лишь «рефлекс», отражение господствующего социокультурного уклада, не мог удовлетворить ученых.

Приближение кризиса традиционных подходов искусствоведения, о котором заговорили уже специалисты XIX века, объяснялось возрастанием сомнений относительно незыблемости категории стиля как главной структурной единицы истории искусства. Вместе с подчеркиванием веры в идею стилевой последовательности как охватывающей и объясняющей весь исторический путь искусства, укреплялось предположение об уязвимости выбранной исходной позиции, отправной точки истории искусств.

Общепризнанным идеалом художественного совершенства в искусствоведческих трудах начиная с эпохи Возрождения выступала классическая античность. Древнегреческая классика, взятая как норма и образец, длительное время служила основанием, задававшим единый критерий, на котором возводилось целостное здание художественной истории человечества, предопределяя соответствующие сопоставления и оценки последующих стилей.

Такая позиция была по-своему теоретична, однако с очевидным отрицательным следствием. Попытки придать «идее», концепции истории искусств нормативный, конститутивный характер, скорее давали повод для осмысления и выстраивания истории в особом ключе: какой она могла бы только быть. И то, что может быть, в свою очередь, принималось за то, что должно быть. Теория исторического прошлого переходила в теорию исторического будущего.

Однако если еще в трудах И. Канта и И.В. Гёте все историко-художественное развитие имело единый и твердый критерий верного (классическая Греция), то уже в сочинениях Ф. Гёльдерлина и Г. Гегеля точка отсчета меняется. Ф. Гёльдерлин на рубеже XVIII—XIX веков стремится заглянуть за греческих трагиков, нащупывая предоснову их творчества и открывая в ней слой восточной неоформленности. Греческое, таким образом, начинает отсчитываться от более раннего, стоящего за ним восточного. Г. Гегель проделал аналогичную работу,

но по-своему, через взаимопереход материального и духовного начал. Через модификацию форм внешнего инобытия идеи, устанавливая волнующую взаимосвязь Востока и Греции как двух центральных моментов культурной истории.

Таким образом, в теоретическом осмыслении несколько раз менялось *направление перспективы*, в которой рассматривалась история искусств. Перемена исходной точки изменяла и смысловой ракурс, в котором виделось объяснение внешнему историческому движению художественных форм. Скорее всего, именно тогда, в начале XIX, а не в первые десятилетия XX века — с появлением «Заката Европы» и произошел «коперниковский переворот» в сознании историков искусства, выбивший из-под ног привычную почву, вселивший растерянность и заставивший искать более широкий культурный горизонт, который позволил бы приблизиться к объяснению смысла и направленности всеобщего художественно-исторического процесса.

Именно на этой стадии развития искусствоведческой науки произошло размежевание в среде самих ученых:

- 1. Большая часть предпочла углубиться в детальное изучение отдельных стилей, локальных стадий развития искусства, не задаваясь вопросами общей художественно-исторической перспективы. Так рождались и укреплялись принципы знаточества в качестве критериев профессионализма искусствоведов. Исследование характерных признаков живописного письма, историческая атрибуция картин в этой группе ценились более всего.
- 2. Другая часть искусствоведов делала попытки обновить понятийный аппарат искусствознания, в содружестве с историей культуры, исторической психологией выработать новый интеллектуальный инструментарий, нашупать нетрадиционные подходы и с их помощью приблизиться к осознанию глубинной идеи, лежащей в основании всеобщей эволюции художественных форм. То есть выдвигала перед собой сложные задачи понимания исторически изменчивой природы искусства, его относительной автономности и самоценности, а также взаимосвязи искусства с потребностями человека. Подобными специалистами теоретического искусствознания также предпринимались усилия понять факторы непрерывной модификации языка искусства, внутренних и внешних факторов этого процесса.

Так постепенно происходило уточнение научных ориентиров: тот, кто слыл знатоком искусства, в большей мере стал относить себя к так называемому «сырьевому искусствознанию» — ведь избирая ограниченный предмет исследования и достигая в его границах высочайшей эрудиции и авторитета, специалист, похоже, мог обходиться без любой концептуальной основы. Занимался доскональным изучением художественных произведений как таковых на ограниченном временном отрезке. Открывал существование новых, ранее неизвестных широкому кругу специалистов, произведений.

И наоборот, тот, кто задавался вопросами природы искусства, поиском критериев художественности, способами модификации языка искусства, выявлением сквозного «нерва» художественного процесса, пролегающего сквозь стыки отдельных эпох и культур, относил себя к теоретическому искусствознанию. Ибо вне понимания общей исторической перспективы невозможно осмысление закономерностей в истории художественного процесса. Кроме того, вне изучения антропной основы истории искусств немыслимо изучение исторического движения художественно-языковых форм. Ведь главным предметом искусства является человек (независимо от художественных жанров и видов). Художественные формы существовали не сами по себе в истории, а были выражением сознания, шире — менталитета любой культурной группы. Вне этих художественных форм любой человек был бы безъязыким и бессловесным.

По этой причине искусствознание со временем осознавало, что абсолютизация внимания к локальному, к отдельному оказывалась недостаточной. Многочисленные скороспелые «типологии искусства», получившие широкое распространение в XX веке и призванные заполнить теоретический вакуум знания об искусстве, были скорее классификациями, дроблением истории искусства по хронологическому принципу либо по признакам стилевой зрелости. Ибо типология искусства как некоего целого предполагает, с одной стороны, наличие у этого целого единой саморазвивающейся основы, а с другой — выявление на этом пути таких специфических общностей, которые выступают в качестве типов по отношению к целому.

Осознание стадиальности художественного процесса и гипотеза о его исторической целостности. Возможно ли совмещение?

Для теоретического искусствоведения задача понимания принципов художественной эволюции означала необходимость обнаружить смысл художественного процесса не путем внешнего привнесения «точек зрения», а путем раскрытия имманентных стимулов самого движущегося предмета, каким является история искусства.

Таким образом, еще во второй половине прошлого столетия искусствоведческая мысль столкнулась со сложным противоречием: с одной стороны, специалисты не могли не фиксировать явные и неявные исторические заимствования, содержательно-тематическую и лексически-выразительную перекличку эпох. Словом, ощущали необходимость осознания единства на первый взгляд неоформленного и контрастного художественного процесса. Но, с другой стороны точность, необходимая глубина искусствоведческого анализа с учетом накопленного инструментария могла быть обеспечена только на ограниченном эмпирическом материале, где тщательность в установлении фактов, атрибуции произведений была призвана сохранить статус искусствоведения как науки.

Поиск выхода из тупика, в котором оказались исследования, притязающие на построение общей теории художественного процесса, заставлял искусствоведение обратиться к опыту, накопленному наиболее близкой ему наукой — историей культуры.

В XIX веке почти одновременно были опубликованы два получивших известность в Росси исследования: многотомное сочинение М. Каррьера «Искусство в связи с общим развитием культуры» (М., 1870) и монография Ф. Куглера «Руководство к истории искусства» (M., 1869).

Несмотря на то что эти авторы поставили перед собой, пожалуй, во многом непосильные для того времени задачи, знаменательна была сама попытка осуществить принципиально новый подход к осмыслению исторического движения искусства. С одной стороны, и М. Каррьер, и Ф. Куглер отдавали себе отчет в самоценности любого произведения искусства, в уникальности художественного процесса как особой формы духовного творчества. И вместе с тем и один

и другой пока еще на интуитивном уровне приходили к выводу, что история искусства является неотъемлемой частью более общей истории, в центре которой стоит человек.

«Чтобы уразуметь произведения поэзии, храмы и кумиры индийцев и египтян, евреев и языческих семитов в их сущности, чтобы действительно понять самые их формы, — высказывал предположение М. Каррьер, — мы непременно должны вникнуть в те идеи, в основы чувств и помыслов, которыми увлекались эти народы и которые находили у них себе чувственное выражение в камне или звуке» [7, с. 4]. Ученый предпринял попытку через изучение особенностей языка, мифологии, религии, философской мысли выявить особенности психического склада наций, народов, их бытовой уклад, жизнеустройство. Переплетение всего разнообразия интеллектуальной, эмоциональной, материальной культур в мироощущении человека приводит к созданию таких типов духовности каждой эпохи, изучение которых, по мнению М. Каррьера, позволяет объяснить выросшие на их основе художественные формы.

По сути дела, в этом сочинении автор вплотную приблизился к изучению искусства в составе таких целостных комплексов, которые современная наука определяет как «исторический менталитет», «ментальность» отдельной эпохи.

Однако в исследовании М. Каррьера сказалась уязвимость, во многом не преодоленная и современной культурологией искусства. Ментальность, понимаемая как исторически самобытная духовная оснастка людей как на осознанном, так и на бессознательном уровне, как исторически освоенный ими круг символов, образов, приемов поведения, способов выживания в предложенных обстоятельствах, конечно же, испытывает на себе воздействие и устоявшегося типа художественной рефлексии. В каждом человеке это духовно-психологическое своеобразие живет в виде единой переплавившейся магмы: понятия способны в сознании непроизвольно заменяться метафорами, художественные образы переносят свою символику на предметную среду, людей и т.д. Однако воспроизвести в теории точную модель того, как разнообразные русла духовной деятельности человека в одной и той же эпохе оказывают влияние друг на друга, необычайно сложно. Нужно суметь нащупать невидимые опосредованные звенья, объясняющие способы взаимных переходов

религиозных, философских, научных представлений в художественные и наоборот.

Исследование М. Каррьера показало, что громадный материал истории культуры даже конкретной эпохи столь велик, что одному исследователю крайне трудно работать интегративно, сопоставляя перекличку менталитета конкретной культуры с рождением новых художественных форм. Исследователь тратит много усилий на реконструкцию доминирующего умонастроения эпохи, а ее художественные формы затем как бы сами собой «подверстываются» под найденный общекультурный принцип, находят быстрое объяснение, как своеобразный «художественный рефлекс», отвечающий основным устремлениям эпохи, что, конечно, выступает схематичным и поверхностным.

Подобно сказанному, и в труде М. Каррьера устанавливаемые им параллели между основными идеями общекультурного развития и произведениями пластики и поэзии получили схематичный, иллюстративный характер. Внутренняя логика движения художественных форм, выступающая не столько отпечатком, сколько важным ресурсом развития самой культуры, оказалась потерянной. Автор отдавал себе отчет в неполной реализации замысла и самокритично писал: «В своей "Эстетике" я обещал философию истории искусства; но под рукой у меня этот труд сам собою вышел скорее описательной, чем умозрительной книгой» [7, с. 1].

Мысль о том, что за историей искусств развертывается какая-то иная, более масштабная история, имеющая не менее важное значение для понимания художественной эволюции, чем внутренние процессы искусства, лейтмотивом проходит через исследование Ф. Куглера. Подобная идея и сегодня воспринимается как чрезвычайно плодотворная. В его работе уже привычное для того времени сопоставление «культурная эпоха — художественный стиль» обогащается новой, хотя и не вполне сформулированной догадкой. «Человек как творец и творение культуры» — так можно было бы обозначить эту мысль. Если изложение материала, связанного с осмыслением романского и готического стилей как культурных феноменов, в этой работе дано уже в привычной традиции, то факторы эволюции искусства начиная с XV века осмыслены в новом ключе.

Центром всех изменений в культуре и искусстве этого времени, по Ф. Куглеру, выступает новое сознание самодеятельной личности. Процесс развертывания личной самостоятельности становится единым источником, к которому восходят и пробуждение научного знания, и модификации христианского самосознания, и новый образный строй, и выразительные средства искусства Возрождения. К сожалению, эта многообещающая посылка воплощена фрагментарно, и в главных разделах книги Ф. Куглер «сбивается» на привычный метод соподчиненности, где основой оказывается не координация, а простая субординация форм духовной деятельности человека, черпающего свои импульсы в некоем «всеобщем духе эпохи». В частности, столь продолжительный и многоликий период развития искусства, как готика, ученый объясняет единым и «упорно-выдержанным развитием средневекового духа», когда утверждается «такая цельная совокупность художественных концепций, которая везде выводит частное из коренных условий целого и постоянно удерживает его в строгой от них зависимости» [9, с. 198].

Такой взгляд, дающий в целом верную, соизмеримую с духом средневековья характеристику черт готического стиля (живое движение, мечтательный, мистический, исступленный элемент), все же «спрямлял» неоднозначный, зигзагообразный художественный процесс, подстраивал его под общие признаки данного типа культуры.

Этот шаг историков культуры, ощутивших необходимость объяснить эволюцию искусства единством как внутрихудожественных, так и общекультурных факторов, безусловно, обогатил искусствоведческую методологию. Вместе с тем сама по себе ориентация на выявление вертикальных связей каждой эпохи по линии «искусство — культура» не оказалась панацеей от кризиса, охватившего искусствоведческую науку.

Причина во многом коренилась в том, что само понятие «культуры», «духовности», «духа» в каждом искусствоведческом исследовании наделялось, как правило, специфическим узким смыслом. Причина этого — захлестнувшая историческую науку середины XIX века увлеченность «психоисторией», «естественной» историей человека. Само по себе намерение выработать теоретическую модель, где человек и его деятельность являлись бы центром всех порождений культуры, было чрезвычайно плодотворным. Однако в духе того времени

в качестве сущности человека рассматривалась только его психика, понимаемая как некая постоянная общечеловеческая естественность. Такой подход, как и всякий односторонний взгляд, в конце концов оказался тупиковым, тем не менее исследовательская увлеченность им оставила после себя и ряд заметных результатов.

Особо отмечу, что ученые второй половины XIX века часто вольно или невольно склонялись к принципу субординации художественных форм. То есть задавались целью выявления в истории искусства высших и низших стадий развития. Идея линейной эволюции все еще была сильна. Иначе: само побуждение мыслителей охватить художественный процесс как историческое единство было похвальным, прогрессивным. Однако использование при этом понятия «художественное развитие» указывало на то, что исследователи мыслят искусство, культуру как историю поступательного восхождения к некоему совершенству. Такой концепт опровергался самой художественной практикой. Возникновение в середине XIX века так называемого «неклассического искусства» свидетельствовало о резком изменении траектории художественного процесса. Все это требовало выработки новых подходов, нового понимания реального масштаба предмета исследования.

Сегодня ученые говорят о трех способах толкования истории: это историзм, историцизм и историчность. Боюсь строго утверждать, но в сознании большинства историков и искусствоведов второй половины XIX века, как представляется, скорее господствовал принцип историцизма. То есть принцип жесткого толкования истории как перехода от низших к высшим стадиям. Принцип историзма наиболее объективен из трех названных. Однако именно по этой причине строго придерживаться принципа историзма весьма трудно. Исследователь — живой человек, со своими вкусами и пристрастиями, которые проявляют себя уже в самом отборе художественных фактов эпохи и толковании их как наиболее репрезентативных. Именно поэтому ученые XX и XXI веков склоняются к тому, чтобы оценивать свою методологию, свои принципы исследования как историчность, то есть как более мягкую форму историзма. Можно утверждать, что принцип историчности являет собой принцип историзма, однако примененный к отдельным локальным эпохам, без претензии на толкование и утверждение целостной концепции

Об имманентных стимулах исторического движения искусства

исторического процесса, устремленного в бесконечность. Таковы, к примеру, исследования Мишеля Фуко. Мыслитель большую часть жизни заведовал кафедрой истории систем мысли в Коллеж де Франс (с 1970 до смерти философа в 1984 году). Обращу внимание читателя на точное название кафедры, а именно на словосочетание *«систем мысли»*. То есть кафедра ориентировала исследователей на изучение интеллектуальной истории *отдельных эпох*. И сам М. Фуко достиг блестящих результатов, работая «пинцетом» и одновременно «скальпелем» на локальном пространстве культуры XVIII—XIX веков, исследуя движение, преобразование самых разных представлений внутри этого исторического промежутка. М. Фуко разработал оригинальные мыслительные модели («эпистемы»), охватывающие культурные, художественные и просто жизненные представления человека, в своей совокупности взрывающие старые и формирующие новые ментальные системы.

Вернемся к историкам XIX века и их концептам. К числу наиболее весомых из них необходимо отнести «Историческую поэтику» А.Н. Веселовского. Разработанная им теория параллелизма художественного и психологического развития, попытки через использование сравнительного метода выявить повторяющиеся узлы в историко-художественном развитии были впоследствии подхвачены и развиты отечественными и зарубежными учеными. Однако и А.Н. Веселовский, принявший за аксиому неизменную «естественность» психической сущности человека, в итоге оказался ее пленником. Осуществив новаторский первый шаг, опиравшийся на изучение всего древнеархетипического, первичного, он, к сожалению, на этом и остановился. «Ему представляется, — точно заметил А.В. Михайлов, — что литература в своем развитии не претерпевает никаких сущностных перемен, что она всегда одинакова, такова, какой определилась она от старины. То есть она всегда пользуется типическими схемами, готовыми формулами, и только взгляд от современности видит ее неверно» [13, с. 47–48].

Такой подход, проникая в толщу разнообразных последовательных пластов культуры — мифологию, первичное этическое сознание, раскрывая связь между поэтическими жанрами и народными обычаями, жизнеустройством, — как ни парадоксально, но устранял необходимость поиска самой «идеи» истории, концепта ее имманентного

движения. Ведь внутри любых народностей, никогда не приходивших в соприкосновение друг с другом, согласно А.Н. Веселовскому, выражает себя одна и та же сущность человека, сущность, воплощенная в произведениях художественной деятельности, встречающаяся в них сама с собой и узнающая в них сама себя.

Однако и в тех случаях, когда идея эволюции человека, его внутренней природы, интересов, приоритетов выдвигалась у исследователей на передний план, принцип описания возобладал над принципом теоретического анализа. Так, например, у Г. Риккерта, наиболее яркой фигуры «эволюционного» подхода, происходит отождествление истории как науки с историей как процессом. Место «идеи» истории у Г. Риккерта занимает не что иное, как сама множественность, совокупность ценностей исторического процесса. Сохраняя интерес к обнаружению связей произведения искусства с неким культурным целым, Г. Риккерт тем не менее был убежден в задаче историка понять этот исторический предмет «в его единственности и никогда не повторяющейся индивидуальности и изобразить его таким, каким никакая другая действительность не сможет заменить его.

Поэтому история, поскольку конечной целью ее является изображение объекта во всей его целостности, не может пользоваться, — по мнению Г. Риккерта, — генерализирующим методом, ибо последний, игнорируя единичное как таковое и отвлекаясь от всего индивидуального, ведет к прямой логической противоположности того, к чему стремится история» [15, с. 27–28]. В качестве целого, как видим, здесь принимается не некое внутреннее единство художественного и общекультурного, а совокупность всегда неповторимых очевидных связей, образующих уникальную эмпирическую картину каждого исторического этапа.

Нельзя не отметить, что в усиливавшемся размежевании историков и теоретиков искусства и культуры во многом повинны и сами теоретики. К примеру, распространившаяся в XIX века позитивистская социология искусственно спрямляла исторический процесс, превращала его в абстрактное линейное развитие. В частности, у О. Конта каждая новая форма рассматривала предыдущие лишь как ступени на пути к самой себе, к тому же часто понимала их односторонне. У теоретического позитивизма, таким образом, идеи закономерности,

тенденций, повторяемости фаз оборачивались порой полным пренебрежением к особенному и единичному. Историки также, в свою очередь, мысль об уникальности исторических событий доводили порой до отрицания каких-либо возможностей теоретических обобщений, неизбежным следствием чего оказывалась рыхлость исследуемого материала, необязательность, даже случайность сопоставлений и классификаций [10].

Закономерен был и итог такого кризиса: «Методологические дискуссии конца XIX — начала XX века, — делал вывод И.С. Кон, привели к резкому противопоставлению "индивидуализирующей" истории позициям теоретического обществоведения» [8, с. 9].

Сложилась удручающая ситуация, фактически сохраняющаяся по сей день, когда два русла науки — теория истории искусств и эмпирическая история искусства — по сути дела, имеющие общий предмет исследования, однако изучающие его с разного расстояния, оказались не нужными друг другу. Эмпирическое искусствоведение продолжало развиваться как ценный источник накопления фактической информации. Однако в силу своей локальности, ограниченности объектов, эмпирические исследования не нуждались в широкой исторической перспективе. Более общие культурные основания либо включались своими отдельными аспектами в содержание объясняющих искусствоведческих суждений, либо присутствовали в них интуитивно, или же отсутствовали вовсе.

Ясно, что в этой ситуации никакой речи о междисциплинарной разработке такой сложной проблемы, как соотношение стадиальности и исторического единства в развитии искусства, быть не могло.

Герметичность, с одной стороны, «объективистских», с другой — «субъективистских» исследований в области истории искусства привела почти к полному обособлению понятийного аппарата этих отраслей искусствознания, что затрудняло контакты и взаимное понимание. Вместе с тем, если сегодня мы внимательно проанализируем содержание как будто бы противостоящих концепций философии истории искусства и эмпирического искусствознания, то можно зафиксировать неожиданный на первый взгляд факт: несмотря на взаимные упреки и непонимание, движение этих наук отличает удивительное, не раз встречающееся согласие относительно круга приоритетных проблем, требующих тщательного анализа.

Системы мысли и формы творчества

Вспомним, например, какой резонанс на рубеже XVIII—XIX веков получили идеи, выдвинутые И. Гердером: само понятие истории у него связано с «развитием», с «органическим». Все существующее от происхождения мира до интеллекта человека — объясняется единой логикой: ступенями непрерывного восхождения от уровня геологического до уровня мысли [2]. И несмотря на то что для науки XVIII века это были, пожалуй, лишь вдохновенно спроектированные стены громадного сооружения вне его наполнения, утверждение единства исторического процесса в сочетании с принципом историзма явилось одной из величайших духовных революций, когда-либо пережитых западным мышлением. Представление об истории как своде знаний о событиях, знания о хронологии преобразуется в единую картину исторического целого с внутренними закономерностями, с его внутренним развитием.

По сути дела, такое же единство художественного процесса устанавливает и И. Винкельман в «Истории искусства древности». «Правильное» (классическая античность) здесь вырастает из «неправильного» (древнеегипетские памятники), и затем «правильное», само эволюционируя, вновь порождает из себя «неправильное» (маньеризм, барокко, рококо и т.д.). История искусств, таким образом, хотя и рассмотренная И. Винкельманом под знаком приоритета античности, совершает свой путь также как единое историческое целое. Используя современные понятия, И. Винкельману удалось реализовать подход, позволивший синхроническое исследование дополнить диахроническим. Само по себе аисторически-синхронное лишает науку точности и системности — эта мысль стала разделяться многими последователями И. Винкельмана. Закономерным поэтому можно считать появление в XIX веке ряда трудов по истории искусства, где давалось право голоса всему индивидуальному, малому, которое, будучи осмысленным на своем месте, составляло рядом с предшествующим и последующим единую реальность истории.

Возвращаясь к «концептуалистам», нельзя не упомянуть некоторые взгляды на этот счет Г. Гегеля. Конечно, тотальный рационализм его концепции, сильно схематизирующий и подминающий материал искусства, надолго оттолкнул от философско-исторических работ

историков искусства. Понимание движения культуры как закономерного процесса «прогрессирующего развития истины» [1, с. 2] вряд ли было способно увлечь как его современников, так и последующие поколения искусствоведов.

Меньше, однако, внимания в научной литературе обращалось на ту сторону гегелевской концепции теории культуры, которая связана не с общей теорией художественного процесса, а с обоснованием природы культурной целостности.

В «Феноменологии духа» мы находим ряд интересных суждений, рисующих картину уникального сочетания духовных и материальных, идеальных и реальных связей в каждом конкретном обществе, из взаимодействия которых складывается особая культурно-историческая целостность. Этот особый «дух сочетания» есть сила целого, позволяющая каждой части целого «развертываться в ее расчленении и сообщать каждой части устойчивость и собственное для-себя-бытие. Но в то же время он есть такая сила, которая вновь совокупляет эти части, сообщает им чувство их зависимости и сохраняет их в сознании так, что они имеют свою жизнь только в целом» [1, с. 241]. Гегелевский «дух всеобщего сочетания» — это и есть своеобразно сложившаяся мозаика категориального строя, удерживаемая определенным историческим типом культуры.

Динамичная диалектика единства и множественности в этом культурном целом также трактуется своеобразно: для того чтобы части целого не распались на самостоятельные сущности, «не укоренились и не укрепились в этом изолировании, благодаря чему целое могло бы распасться и дух улетучился бы, правительство должно время от времени внутренне потрясать их посредством войн, нарушать этим и расстраивать наладившийся порядок и право на независимость» [1, с. 241]. Не оценивая выдаваемой Г. Гегелем практической рекомендации, обращу внимание на догадку мыслителя о необходимости культуры всякий раз находить новое основание для удержания в единстве разрастающегося многообразия стволов культуры. Правда, в скобках надо добавить, что современное явление ризоматического сознания и ризоматических художественных практик колеблет пожелание немецкого мыслителя.

Мысль о природе культурно-исторического единства претерпела много исторических вариаций и заимствований, сохраняя главный пафос — призыв отказаться от привычки отделять тот или иной культурный тип через перечисление отдельных его признаков. Если в теории суждено было сложиться некой устойчивой культурной общности, то, замечу, жизнеспособность этой общности обеспечивает особое «силовое поле» данной культуры, удерживающее в единстве все ее уровни — от способа бытия до способа мышления.

Взглянем с этой ступени на искусствоведческие теории и обнаружим, что понятие стиля, утверждаемое историками искусства в качестве центрального элемента членения художественного процесса тоже, в свою очередь, претендует на подобную качественную целостность. Одним словом, историки искусства двигались тем же путем, придя в XX веке к необходимости нащупать связи художественного стиля с соответствующей культурной общностью эпохи и на этом расширенном художественно-культурном пространстве искать ту особую «формулу», которая смогла бы передать это своеобразие «силового поля» культуры, заставляющее вести разведку всех видов творчества в одном направлении⁽¹⁾.

Искусствоведы VS культурологи. Различное понимание оснований исторического процесса

Что же помешало встретиться и объединиться теоретической истории культуры с традиционной эмпирической историей искусств, несмотря на очевидную синхронность и параллелизм их поисков?

Первая причина, полагаю, в самом общем виде заключена в следующем: и отечественные, и зарубежные культурологические концепции в качестве «атома», то есть предельно обобщенного представления, на основе которых происходило членение и внутренняя дифференциация истории культуры, опирались на категории времени,

Подобный пафос, к примеру, пронизывал работы представителей так называемой венской школы искусствоведения - М. Дворжака и О. Бенеша (см.: Dvorak M. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Munchen, 1924; Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. В 2 т. М.: Искусство, 1978; Бенеш О. Искусство северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. М.: Искусство, 1973).

пространства и движения. Иными словами — на интерпретацию времени, пространства и движения в представлениях современников той или иной эпохи. Эти категории были и продолжают оставаться чрезвычайно удобным инструментом культурологического обнаружения своеобразия духовных представлений той или иной исторической общности. Любой сдвиг в пространственно-временных представлениях фиксировал существенные сдвиги в господствующей картине мира, в способах переживания и восприятия мира, в способах мышления и материальной деятельности. Признаки этих изменений затем можно было обнаружить в способах глубокой «когнитивной переориентации», в приемах жизнеустройства, в изменении религиозных канонов, научных представлений и, конечно, художественных способах высказывания. Возможно, анализ темы времени в антропологически ориентированных исторических (культурологических) исследованиях явился самым важным из того, что сделали историки, совершенствуя в XX веке историческое познание. Особенно значительные исследования историческая культурология осуществила в плане осмысления природы темпоральности. Одновременно с философами и социологами историческая культурология осознала различие между временем календарным и историческим, тщательно проработала в своих исследованиях мысль о том, что различные формы темпоральности (прошлое, настоящее, будущее) могут сосуществовать одновременно в каждый данный момент времени.

Однако проблема состоит в том, что результаты подобных историко-культурологических высказываний почти никогда не проникали в искусствоведение, в историю искусства. Изменение пространственно-временных взглядов на мировой порядок, господствующую картину мира никогда впрямую не «накладывалось» на объяснение каждого конкретного произведения художественного процесса. Интерпретация отдельного художественного явления одновременно в искусствоведческом и историко-культурологическом ключе — чрезвычайно трудное дело, оно по плечу немногим ученым, способным осуществить историко-культурный синтез. Всегда требовалось искать и находить некие опосредованные звенья (!), вне которых общекультурные мотивы не объясняли художественной эволюции, а лишь напротив, ее затуманивали или вульгаризировали.

И сегодня, в третьем десятилетии третьего тысячелетия проблема поиска опосредованных звеньев, которые связывали бы интерпретацию произведений искусства одновременно искусствоведческим и культурологическим инструментарием, весьма сложна.

Мечтой взорвавшей в XX веке традиционную историю (в том числе и историю искусств) школы «Анналов» было создание «то-тальной истории», которая, соединив в себе изучение экономики, социальных процессов, культуры, коллективной психологии, смогла бы дать целостную, всеобъемлющую картину истории человеческих обществ, не расколотую на отдельные и не сообразующиеся между собой факты. От истории-рассказа к истории-проблеме, от описания — к объяснению: именно так представители «новой исторической науки» мыслили совмещение микро- и макроисследований в тотальной истории. «Синтез» — одно из слов, которое чаще других повторял в своих работах Марк Блок. Заметим, что все сказанное имеет колоссальное методологическое значение и для построения всеобщей истории искусств — главное, не по принципу скоросшивателя, не по принципу «механической сборки эпох».

Конечно, понятийный аппарат взаимодействия искусствоведческого и культурологического инструментария со временем становится тоньше. Это даже дало повод Ж. Делёзу выступить с остроумным оптимистическим утверждением «непрестанного взаимопроникновения», когда в наши дни «практика оказывается совокупностью переходов от одного пункта к другому, а теория переходом от одной практики к другой». Разумеется, никакая теория не может развиваться, не наталкиваясь на какую-то преграду, и нужна практика, чтобы эту преграду преодолеть. Культурологические концепции могут сколь угодно расцветать, но исследуемый материал искусства при этом часто сопротивляется. Возникает ситуация, когда культурологическая теория сегодня — это своего рода «ящик с инструментами». Культурологи достаточно изобретательно (а порой, увы, и схоластично!) комбинируют имеющиеся в их распоряжения средства в целях решения конкретных исследовательских задач. При этом набор этих средств, так же как «вопросник к документам искусства», который составляет культуролог в процессе формирования замысла работы, способен определить только сам исследователь. Хотим мы того или нет, но личностное

определение методологической позиции, выбор теоретического языка становится сегодня во многом нормативным, ситуацией «по умолчанию». Понятийная оснастка культуролога, его интеллектуальный инструментарий должен быть максимально чуток к живой практике искусства.

Вторая причина, возможно, не менее серьезная, сводится к следующему. Набравший популярность к середине XIX века, социологический анализ истории сделал центральным элементом, задающим вращение всему историческому процессу, способ производства, труд. Изучение причины смены способов производства в истории позволяло более строго структурировать историю обществ, разделить по этому признаку типы цивилизаций. В марксистской социологии было выдвинуто понятие общественно-экономической формации, которое, с некоторыми оговорками, легло в основу объяснения общей теории культуры, истории духовного и интеллектуального развития.

Сразу отмечу, что, за исключением нескольких неудачных попыток [16], историки искусства отнеслись к понятиям способа производства и общественно-экономической формации как методологическим инструментам искусствоведческого анализа с молчаливым сомнением и никогда не осуществляли стремления положить их в основу объяснения исторической жизни искусства. Возможно, отчасти по этой причине, в условиях официального господства жесткой единой концепции общественно-исторического процесса в отечественном искусствоведении на протяжении многих десятилетий не разрабатывалось новаторских подходов в области теории культурно-художественного процесса, а продолжала муссироваться теория стилевого развития, какой она сложилась еще в прошлом столетии.

Однако при более углубленном рассмотрении оказывается, что дело вовсе не в конъюнктурности или недобросовестности историко-материалистических исследований. Причина в том, что исходные посылки даже авторитетных и глубоких культурологических концепций никак не стыковались с исходными посылками искусствознания. Вот, к примеру, определение типа культуры, распространенное среди культурологов и философов: «Тип культуры есть прежде всего особый способ общественного самопроизводства

человека, обусловленный способами производства людьми своей материальной жизни, своих общественных отношений и сознания, т. е. способом общественного производства» [12, с. 77; курсив мой. — O.K.].

Более того, всеобщее в культуре, по которому мы можем судить о ее особых формах, согласно материалистическому пониманию истории, не обнаруживается на начальных стадиях ее развития. Всеобщее в культуре возникает тогда, когда характер труда переходит от конкретного к всеобщему, когда труд утрачивает ту сращенность, которая раньше существовала между отдельными индивидами и видами труда [11, с. 42].

Не случайно современная историческая антропология в стремлении выявить психологический профиль личности отдельной эпохи всегда изучает два важных фактора самопроизводства человека: 1) доминирующие формы трудовой деятельности этой эпохи, а также 2) доминирующие формы досуга. Именно эти два фактора больше всего говорят нам о рождающихся потребностях людей, их желаниях, приоритетах человека, его умственной оснастке, интеллектуальном и, шире, его ментальном инструментарии.

Одной из признанных аксиом истории искусства является убежденность в том, что произведения художественного максимума каждой эпохи охватывают столь бесконечную полноту проявлений духовной жизни человека, что на их основе мы, безусловно, можем изучать и то всеобще-духовное, что отразилось в этих памятниках. Вершинные достижения Востока, Греции, средневековой Европы не были перекрыты последующими этапами художественного развития. Более того, с исторической дистанции можно наблюдать за бесконечным развертыванием смысла каждого крупного художественного творения, совокупность обогащения во времени и составляет, очевидно, его всеобще-исторический смысл.

Человек как творение и творец культуры есть центральное звено, обращаясь к которому призваны находить согласованное единство выявляемые исследователем этапы развития культуры и этапы истории искусств. Однако на деле оказалось, что, занимаясь изучением сдвигов в культуре через предельно абстрактные категории (времени, пространства, движения), теория культуры «не протягивает» эти сдвиги до уровня реального земного существования человека и его

творчества, не приближает их к анализу изменений в человеческой природе, конкретно-исторической ментальности и т.д. (2)

Что касается искусствоведения, то и здесь наблюдается сходная картина. С одной стороны, сам образный строй искусства, его тематически-содержательная направленность, способ художественного выражения сопряжен с глубоко человеческим измерением: ни один из параметров искусства не бывает человечески бесстрастным, обнаруживает возможности восприятия, оценки, мышления конкретного человека в истории.

Более того, в XX веке своеобразной лабораторией инноваций стала именно антропологически ориентированная история культуры. Как в международных исследованиях, так и в отечественных, сложилась традиция исторической антропологии. Следует сказать, что наиболее чуткие историки изобразительного искусства, музыки, театра, литературы в своих исследованиях осознанно или неосознанно, но всегда «восходили» к культурологическому уровню, выявляя если не тип человека соответствующей художественной эпохи, то черты и своеобразие этого типа. Чтобы убедиться в этом, достаточно познакомиться с фундаментальными исследованиями Б.В. Асафьева, В.Н. Лазарева, Д.С. Лихачева, Т.Н. Ливановой, Е.И. Ротенберга, Г.Н. Бояджиева, В.Д. Конен, Е.И. Поляковой, Б.И. Зингермана, Г.Ю. Стернина, Г.Г. Поспелова, А.В. Бартошевича, В.А. Крючковой, С.П. Батраковой, В.А.Леняшина, Д.О. Швидковского, С.М.Даниэля, И.А.Доронченкова, С.И.Савенко, А.К. Якимовича и ряда других.

С другой стороны, немалое количество искусствоведческих исследований отчасти из-за стремления отгородиться от вульгаризирующих общекультурных концепций замыкалось сугубо в области исследования языка, формы, способов художественного выражения

Теоретики культуры всегда обращали внимание на этот вакуум и стремились преодолеть его. См.: Бюргьер А. От серийной к комплексной истории: генезис исторической антропологии // Homo Historicus: К 80-летию со дня рождения Ю.Л. Бессмертного / Отв. ред. А.О. Чубарьян: В 2 кн. Кн. І. М.: Наука, 2003. С. 191-219; Кром М.М. Историческая антропология: Пособие к лекционному курсу. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004; Февр Л. История и психология: Общий взгляд: [1938] // Февр Л. Бои за историю / Пер. с фр. М.: Наука, 1991. С. 97-108; Он же. Чувствительность и история. Как воссоздать эмоциональную жизнь прошлого // Февр Л. Бои за историю. С. 109-125.

и их внутренней преемственности, всячески оберегая герметичность очерченного ими предмета.

Однако сколь щедрую дань мы не отдавали бы факторам внутрихудожественного развития, действительно играющим значительную роль в процессе художественной эволюции, очевидно, нельзя не согласиться и с тем, что в истории действовали не сами готовые художественные формы, а более или менее послушные им люди. Именно художественная лексика во многом задавала способы общения, письма, разговора, этикета. Вне этих форм люди были не в состоянии выразить себя, вне такой устойчивой художественной почвы оказались бы бессловесными.

Таким образом, если теория общекультурного развития не «нисходила» до человека, до выявления своеобразия его культурно-исторического типа, то исторические изыскания искусствоведов часто не «восходили» до него, ограничиваясь «технологическими», специальными, формальными проблемами художественного творчества. Этим и объясняется ставшая почти для всех привычной нестыковка этих наук, «зазор» между культурологическими и искусствоведческими исследованиями, призванными дополнять и обогащать друг друга.

Надо признать вместе с тем, что исследования в области теории культуры последних десятилетий, хотя и не были сильны догадками в области осмысления исторического процесса, тем не менее оказались плодотворными, вырабатывая общее понимание культуры. Из теории ушло схоластическое определение культуры как «совокупности материальных и духовных ценностей» и в центр была поставлена деятельность исторически преобразующего себя человека.

На основе опыта автора этих строк, сформулирую определение культуры, под которым, думаю, могли бы подписаться и культурологи, и искусствоведы: культура есть способ материальной и духовной деятельности человека и изменение его через результаты этой деятельности. В этом определении присутствуют три компонента культуры, которые прежде трудно связывались в целое. А именно: 1) культура как исторически обусловленный способ деятельности (то есть и способ мышления, и способ творчества); 2) культура как перманентное изменение, модификация самого человека, никогда не являющегося константной величиной; 3) и, наконец, культура как

результат деятельности человека — то есть искомая «совокупность духовных и материальных ценностей».

Однако такое определение культуры не дает еще представления о направленности и, следовательно, типах культурного бытия человека. Его необходимо оживить привнесением исторической перспективы, то есть поиском того, что было выше отмечено как одна из существенных трудностей методологии исторического знания, внесших в конце XIX века раскол в теорию истории и эмпирическую историю искусства.

Человек в истории рождается и умирает, любит и разочаровывается, радуется и страдает, ликует и плачет, заводит и растит детей, болеет. Люди едят и спят, конфликтуют, сплетничают и судачат, общаются друг с другом, трудятся, отдыхают, применяют спонтанные и осознанные стратегии выживания, достижения успеха. Все это, пожалуй, и есть сама жизнь, ее неостановимый поток, который можно изучать **извне** — с позиций модификации «картины мира», «всеобщих моделей поведения», а можно изучать и изнутри — как совокупность отдельных ярких характеров: волевых и слабых, темпераментных и флегматичных, готовых к риску в острых буржуазных отношениях либо предпочитающих плавное развитие карьеры.

Как уже было отмечено, останавливаясь на отдельном и зорко вглядываясь во все отдельное, эмпирическое искусствоведение вынуждено было находить и находило (или же не находило) «связки», объясняющие смену стилей и в целом эволюцию художественных форм, исходя из, так сказать, «подручных» средств. Очень часто даже у авторитетных исследователей новая художественная форма сменяет господствующую по причине «усталости» привыкшего к ней восприятия, потребности в контрасте и т.п. Но сам принцип контраста по отношению к историческому движению совершенно нейтрален и объяснить ничего не может.

Действительность порождает определенную культурную форму, но затем, утвердившись, эта форма уже сама обладает способностью организовывать и управлять действительностью. Почему «силовое поле» установившейся культурной формы вдруг перестраивается в пользу одного, а не другого оппозиционного течения? Это и есть один из ключевых вопросов имманентного движения искусства. Опора на изучение одних лишь внутрихудожественных факторов здесь явно недостаточна.

Об этом же говорит и А.В. Михайлов, обнаруживший на основе обобщения большого литературоведческого материала повторяющийся сбой в литературных концепциях, когда «это теоретически продуманное построение академической науки литературоведения спотыкается, как нам кажется, об одно с давних пор заколдованное место литературной теории. А именно, литературоведу представляется, что теория литературы (историческая поэтика и ее составляющая) почему-то независима от истории» [13, с. 57]. Сказанное, безусловно, относится и к искусствоведению.

Поиски имманентного стимула движения истории искусства

Но как же согласовать типологию художественного процесса со всеобщим историко-культурным процессом, если теории последнего, приемлемой для искусствознания, сегодня не существует? Искусствознание в этом плане убеждено: культурология запаздывает, «хромает», историко-культурные исследования берут отдельные «пробы грунта» и не ставят при этом вопрос о нерве всеобщей культурно-художественной эволюции, которая пробивается сквозь стыки разных эпох и культур.

Разочарование в возможности обнаружения имманентного стимула движения истории только укрепило принцип органики как методологический подход историков искусства, убежденных в том, что у каждой художественной, культурной эпохи есть свой путь, и она совершает его как целое — с рождением, зрелостью и увяданием. Это и претворилось в доминировании уже упомянутого принципа историчности в исследованиях. В этом плане историчность коррелирует с циклическим толкованием истории, понимая любое явление искусства как расцвет, зрелось, увядание, то есть органически.

«Каждая эпоха непосредственно сопряжена с Богом и ценность ее не в том, что проистекает из нее, но в самом ее существовании, в ее собственном бытии» [цит. по: 13, с. 86]. Не так уж и неправ был немецкий исследователь Л. Ранке, акцентируя задачу изучения того, как устроено, как согласовано зримое и незримое культурное целое, исчерпывая, однако, свою задачу как историка локально-историческим анализом. А вот аргументы известного советского исследователя-медиевиста:

«Понять культуру прошлого можно только при строго историческом подходе, только измеряя ее соответствующей ей меркой. Единого масштаба не существует, ибо не существует единого человека, равного самому себе во все эти эпохи» [4, с. 19]. Безусловно, только тогда, когда наука отбрасывает заблуждения, что существует некая общечеловеческая естественность, что человек во все времена неизменен, — только тогда снимается одно из важнейших препятствий для исторического мышления, для историзма. Надо стараться проникнуть в существо бытия каждой культуры изнутри, через постижение глубочайшего онтологического значения категорий человеческой духовной жизни.

Это чрезвычайно важное положение, на наш взгляд, необходимо дополнить еще одним выводом: в истории не существует таких культур, действующий внутри которых обобщенный тип человека был бы абсолютно несопоставим с типом человека другой культуры. Человеческое восприятие, мышление, речь, потребности, навыки поведения и деятельность самых разных культур в том или ином, пусть самом малом, но все же сопоставимы. Однако отрицательное отношение к самой возможности сравнительного изучения культур и художественных этапов исходит из того, что все эти сопоставления не обнаруживают никакого сквозного вектора, и наука, таким образом, не располагает представлением о более или менее ясной исторической перспективе человечества.

Такой взгляд подразумевает, что у искусства в целом нет истории, поскольку отсутствует ясная точка отсчета, критерий, согласно которому можно было бы определить место и положение, которое занимает тот или иной художественный этап в историческом процессе. А что же имеется? Имеется фиксация бесконечной совокупности художественных общностей: стилей, художественных направлений и течений с характерными для соответствующих произведений вкусами, представлениями о совершенстве, идеалами. То есть тех же локальных «проб грунта», что и в культурно-исторических исследованиях.

Думаю, однако, что принцип историзма не означает только то, что на прошлое мы должны стараться смотреть не со стороны, а изнутри. Такая позиция, ограничивающая взгляд ученого рамками одной локальной культуры, делает его неотзывчивым к общему историческому потоку ввиду «жизненных бурь». Специальное рассмотрение отдельных художественных циклов и явлений искусства не означает, что историзм

исключает поиски всеобщих закономерностей и человеческих типов. Вопреки накатанной инерции, необходимо все же искать способы обнаружения независимой от взгляда современного человека всеобщей логики историко-культурного развития. Разумеется, воздерживаясь от прямолинейной крайности оценки каждой новой эпохи как более высокой ступени человеческой жизни, когда последующее поколение превосходило бы предыдущее, а последнее только несло бы его на своих плечах.

Постановка такой задачи, чтобы не остаться декларативной, требует необходимых уточнений. На мой взгляд, проблема состоит не только в том, чтобы, скажем, определить место современности в истории искусства, которое позволило бы ухватить верную историческую перспективу (для достижения этой цели специалисты предлагают шаг от прошлого дополнить шагом от настоящего). Полагаю, что какое бы здесь измерение не устанавливалось, в конце концов будет давать знать о себе одна и та же трудность: внешний подход к истории с определенного временного места неизбежно будет приводить к новой иллюзорности и субъективности. В связи с этим важно понять, что историческая точка, в которой все мы находимся сегодня — случайна.

Очевиден парадокс: если всю культуру нашей планеты мы будем сравнивать *с культурой другой планеты*, то, безусловно, для Земли найдется общее основание. Если же мы делаем попытку найти такое основание *внутри планеты*, то исследователь непроизвольно обезличивает индивидуальные образы отдельных культур, лишний раз подтверждая, что мыслить все эпохи с точки зрения неких сквозных логических и эстетических ценностей было бы большой натяжкой.

Именно по этой причине замысел О. Шпенглера — преодолеть ходячую банальную концепцию мировой истории с ее плоским рационалистическим оптимизмом, проследить модификации действительной почвы каждой культуры — привлек к его концепции столь длительное внимание. И вместе с тем О. Шпенглер уже, по мнению своих современников, оказался чистейшим феноменалистом. То есть его общий метод, пожалуй, можно оценить не как культурологию истории, а как сравнительно-историческую морфологию. Так или иначе, но его концепция обнаруживает единство только с позиции того временного места, той точки зрения, в которой сейчас случайно находится человечество. Преодолеть неизбежный субъективизм этой случайной точки возмож-

но, пожалуй, только совершенно изменив установку нашего сознания, которое оказалось бы способным подойти к истории с той внутренней стороны, в которой она действительно обнаруживала свой объективный центр. Такая посылка предполагает подход к осмыслению истории с позиции ее сверхвременного единства. Если такой подход удалось бы реализовать вполне, мы получили бы осмысленность истории не в форме нового иллюзорного представления, а в форме устремленности ее к сверхвременному смыслу и пронизанности ее единством этого объективного внутреннего смысла.

Отдавая дань коперниканскому перевороту в изучении культур О. Шпенглера, уже его выдающийся современник отстаивал эту мысль: «Настоящая чуткость к исторически-своеобразному, совершенно конкретному, настоящее живое знание достигается не релятивизмом, не блужданием в хаосе изменчивости и разрозненного многообразия, а проникновением в абсолютное и вечное живое единство бытия и жизни, из которого впервые становится понятной необходимость этого многообразия и этой изменчивости» [17, с. 39; курсив мой. — O.K.]. В первую очередь это относится к психологии людей прошлого, их сознанию и представлениям, которые традиционные исследования склонны были выносить за скобки, принимая за аксиому единство человеческой психики и ее историческую неизменность. На практике это приводило к тому, что психологию человека прошлого историк, не задумываясь, подменял своей собственной.

Историческая антропология попыталась преодолеть этот замкнутый круг. Психология людей изменчива, механизмы их мышления, восприятие ими окружающего мира, их неосознанные привычки и коллективные представления мало изучены в историческом срезе.

Идея жизни и бессмертия как вневременной стимул творчества

В чем же проявляется осуществление вечных, вневременных возможностей или интенций, предначертанных самой природой человека, драматическим разворачиванием целостного смысла человечества?

Полагаем, что исходным «атомом» построения концепции истории культуры и искусства могла бы стать первичная и сокровенная

потребность человека — потребность выжить, утвердить жизнь, стремиться к бессмертию. Подобные догадки, при которых именно это отправное положение было бы центральным звеном в осмыслении истории культуры, уже выдвигались рядом отечественных и зарубежных ученых, но не получили достаточной разработки⁽³⁾.

Культура как способ деятельности, воспроизводящий самого человека, и культура как извечная тяга к бессмертию — совмещение этих толкований в единое понятие культуры открывается не сразу.

«Убегая от смерти, не понимая ее, человек, борясь за существование, за свою жизнь, устремлялся к вечной жизни, к бессмертию. Он жизнь не выдержал бы без мысли о вечной жизни» [3, с. 117]. Вневременное понятие о вечности на земле является человеку в облике культурного постоянства, неизменности культурной формы. Я.Э. Голосовкер, посвятивший много труда обоснованию этой гипотезы, рассматривает постоянство как основополагающий принцип культуры. При господстве одной только «изменчивости» нет культуры, нет духовности. Культурное творчество в полную меру расцветает и достигает высот там, где сложилась целостная историческая общность, где она пронизана внутренним единством, задающим принцип, взаимную согласованность материальным и духовным формам творчества.

«Для человека высшая идея постоянства — бессмертие. Только под углом зрения бессмертия возможно культурное, то есть духовное творчество. Утрата идеи бессмертия — признак падения и смерти культуры. Такое устремление к бессмертию в культуре и выражается как устремление к совершенству» [3, с. 125].

Однако в этом пункте концепции Я.Э. Голосовкера, при всей ее проницательности и интуиции, ощущается перевес романтического взгляда на культуру. Как превращенный инстинкт бессмертия, «человеку присущ инстинкт культуры. Инстинктивно в нем стремление, **побуд-к-культуре**, к ее созиданию», — утверждает ученый. И хотя тут же делается оговорка, отмечающая, что в культуре миру

См.: Голосовкер Я.Э. Имагинативный абсолют // Голосовкер Я.Э. Логика мифа. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1987. С. 114-165; Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры: Материалы к курсу теории литературы. Вып. 1. Тарту, 1970. С. 3.

положительных символов противопоставлен мир негативных символов, столь же абсолютных, тем не менее исследователь остается на оптимистически-благодушной позиции: «В любой период истории у огромного большинства людей фактически как будто господствуют низшие инстинкты, но безудержность их проявления обуздывается морально. Мораль связана с высшим инстинктом» [3, с. 133, 136].

С позиций современного исторического опыта, полагаю, аксиоматика таких положений может быть подвергнута сомнению. Не только наблюдение поляризации явлений культуры в XX—XXI столетиях, но внимательное всматривание в противостоящие тенденции прошлых эпох свидетельствуют о том, что, развиваясь, разнообразные культурные явления утрачивают свою одноплановость, однокачественность, гомогенность, расходятся между собой на далекие дистанции. К таким образованиям, разошедшимся из «своего», начинает подстраиваться пришедшее из абсолютно «чужого» и т.д.

Все это не оставляет у современных исследователей сомнения в том, что культура может выступать как сокровищницей опыта, так и инспиратором злокозненных, губительных устремлений, породительницей зол и бед человечества [5, с. 205–207]. Поскольку в культуре отражен совокупный духовный опыт, она вбирает в себя все грани и противоречия этого опыта: разрушительные механизмы культуры не могут поэтому рассматриваться в виде «досадных недоразумений», «случайных исключений», а заложены, пожалуй, сами в инстинктивно-природных побуждениях человека, как и созидательные стремления⁽⁴⁾.

Учитывая длительное рассмотрение культуры только со знаком «плюс», важно осмысление всей полноты разнородных процессов в культуре, различение в теории понятия «жизни» и «бытия», как это предпринято в последние десятилетия западной наукой. Жизнь как условие человеческой деятельности не тождественна бытию. Жизнь противопоставляет себя бытию, как движение — неподвижности, время — пространству, скрытое желание — явному выражению. Жизнь, вбирая в себя как творческие, так и разрушительные стра-

сти человека, именно поэтому является одновременно основой и бытия, и небытия.

«Жизнь убивает потому, что она живет. Природа уже более не умеет быть доброй. О том, что жизнь неотделима от убийства, природа — от зла, а желания — от противоестественного, Маркиз де Сад возвестил еще XVIII веку, который от этой вести онемел, и новому веку, который упорно хотел обречь на безмолвие самого де Сада. Да простят мне эту дерзость (да и для кого это дерзость), но "120 дней были дивной бархатистой изнанкой "Лекций по сравнительной анатомии" [Кювье. — О.К.]. Во всяком случае, Сад и Кювье — современники» [18, с. 63].

Об «инстинкте смерти», противостоящем «инстинкту культуры», о природных и социальных основах человеческой агрессивности написаны специальные исследования Э. Фромма «Разрушительное в человеке», Т. де Бюссе «Желание войны»⁽⁵⁾ и ряд других.

Таким образом, созидательный человеческий «побуд-к-культуре», о котором пишет Я.Э. Голосовкер, нельзя признать всегда побеждающим.

В истории систематически складываются ситуации, когда конкретная социальность выступает в роли искажающей доминанты, воздействующей на человеческую природу в нежелательном направлении. Отсюда и преобладание всего того, что, казалось бы, разрушает культурную преемственность, отвергает мировой опыт культуры, взрывает традицию и иронизирует над ней.

Сколь бы ни была общезначима, плодотворна обретенная в истории культурная форма, сколь долго ни подчиняла бы себе действительность, рано или поздно ей приходит конец. Рассыпаются основополагающие коды любой культуры, управляющие ее языком, ее схемами восприятия, ее ценностями, иерархиями ее практик. Сбрасываются лингвистические, перцептивные, практические координаты, организовавшие целостность культурной общности, и все то, что было накоплено человечеством в предшествующей деятельности,

оказывается, по меткому выражению М. Фуко, «перед лицом грубого бытия порядка».

Именно это *«грубое бытие»*, сбрасывающее камуфляж, властно диктующее свою волю в переходные исторические эпохи, есть наиболее основополагающая, прочная и архаичная область, всегда более «истинная», чем теория, пытающаяся дать ей истинную форму. Оно выступает тем основанием, которое в зависимости от своей сущности дает новую направленность действию культурной рефлексии.

То, в каких измерениях новый тип рефлексии сможет осуществить анализ и самоанализ новой действительности, «грубого бытия порядка», каким явится новый кодифицированный взгляд на вещи — все это будет обнаруживать непрерывность или раздробленность связей с предшествующей культурой, постепенность или дискретность исторической эволюции. Одним словом, «там, где одна мысль предвидит конец истории, другая возвещает бесконечность жизни» [18, с. 365].

Как применительно к теории художественного процесса можно осмыслить это движение? Обращенные к искусству понятия «бессмертие», «постоянство» обнаруживают себя в определенности сложившейся художественной формы. Устоявшаяся художественная форма — станковой картины, симфонии, романа, драмы — это всегда ограничение, качественно-смысловая определенность способов выражения, найденных той или иной эпохой. Форма ограничивает временную текучесть предмета искусства устойчивой качественной связью его элементов и отношений. Именно в силу достигнутой ею своеобразной целостности в художественном удвоении исторической действительности художественная форма обнаруживает в истории культуры чрезвычайную глубину смысла.

Вот почему так трудно культурологам нащупать всеохватывающее единство, переплетающееся «силовое поле» любого типа культуры, дать ответ на вопрос, какой исторический тип социальности стоит ближе или дальше по отношению ко всеобщей логике культуры ведь для этого необходимо установить корреляцию между образом мира и образом человека.

И вот почему так относительно легко, органично, естественно эту корреляцию выполняет искусство: ведь целостная художественная форма есть сама жизнь, в ней тесно спаяны и переплетены в единое целое и образ мира, и образ человека. Одно предстает через другое:

выразительность достигнутой художественной формы как особый художественно-исторический тип целостности есть одновременно жизнь и метафизика жизни, как она понимается в данную эпоху. Искусство созерцает мир непосредственно, воплощая его в образы, в коих усматривает его смысл. Человек, владеющий языком искусства, способен уловить эту культурную доминанту уже в самом произведении искусства и тем более в художественной панораме эпохи.

Историческая антропология, интеллектуальная история, психоистория, совместно с «высокими» культурно-историческими концептами, полагаю, и призваны осуществить подобный художественно-культурный синтез, базируя его на антропном основании, на способности истолкования сути, природы, модификации человека, которое развертывает в своих образах живая история искусств. Необходимо совсем немногое: культурологам иметь художественный вкус и быть тонкими в интерпретации человеческого содержания образов искусства. Искусствоведам же весьма помогла бы аналитическая ориентация, способность мыслить масштабно, истолковывать отдельные художественные события в масштабе истории культуры.

Аналитическое, теоретическое искусствознание, столь бурно расцветшее в последнее столетие, как ни одна область духовного творчества, помогла и культурологии, и философии, и психологии получить неоценимые стимулы для своих наук. Я имею в виду ставшие уже классическими труды Генриха Вельфлина, Хосе Ортеги-и-Гассета, Антонена Арто, Алоиса Ригля, Макса Дворжак, Эрвина Панофского, Арнольда Хаузера, Ганса Зедльмайра, Эрнста Гомбриха, Этьена Жильсона и многих других.

Как уже упоминалось, современная теория истории культуры избегает пользоваться понятием «развитие». Налицо становится иное понимание культурной истории, когда неясные сочетания разошедшихся на разные дистанции сложно переплетенных и дифференцированных явлений свидетельствуют о нетождественности хронологического измерения смысловому. Когда миграция «своих» и «чужих» культурных явлений приводит к внутреннему росту совсем неожиданных феноменов и т.д. Вся эта сложность, гетерогенность современной культуры, «одновременность исторического», которой так перегружены XX и XXI века, безусловно, заставляет еще больше раскачиваться маятник как созидательных, так и разрушительных

тенденций культуры, без поляризации и сложной взаимозависимости которых, по-видимому, не осуществимо ее движение, ее жизнь. Однако, несмотря на чудовищную искривленность гуманистических смыслов культуры в нашем столетии, мы, тем не менее, можем констатировать, что жизнь, оказываясь на краю гибели, защищает себя.

А если это так, то это означает, что жизнь на каждом новом витке культуры обретает новые способы самоорганизации и самосохранения через сложную сопряженность противоречивых явлений культуры. «Культура — это путь от замкнутого единства через развитое многообразие к развитому единству», — так пытались описать этот путь в начале XX века [6, с. 3].

В XXI столетии, как и в предыдущие, искусство существует постольку, поскольку среди невообразимого множества противостоящих явлений оно продолжает удваивать духовный мир, не зеркально, но сообщая ему некую художественную доминанту (или же своеобразную целостность). Художественная целостность — весьма сложное понятие, включающее теоретическое и художественное пространство смысла; сказанное и недосказанное, конгломерат действительного, интуитивного, предощущаемого. Художественная целостность — это переплетение художественного и культурного менталитетов. То есть некая доминанта, вдруг рожденная в истории творчества. А история ментальностей — это фактически и есть историческая антропология. В этом пункте связываются воедино история искусств с историей культуры. Рождается плодотворное взаимодействие историков искусства с культурологами, с этнологами, психологами и лингвистами.

Учитывая исторически ширящийся фонд культуры, достижение такой ментально-художественной целостности, возможно, дается искусству все труднее и труднее. Однако в том, каким способом искусство все же справляется с этой задачей, реализуя свое интенсивное волевое напряжение, прочитываются важнейшие художественные и общекультурные смыслы нашего времени.

Модели мира и человека прошлых эпох остались в тех формах художественных целостностей, которые оставило после себя художественное творчество соответствующих веков. «Отпочкование» художественных целостностей, как исторически ощущаемых эталонов вечности и бессмертия, культурного самосознания человека истори-

ческого — трудный, но и одновременно естественный итог творчества любой эпохи. Выявить эти художественные целостности и прочертить связи между ними на материале новейших практик искусства пока невозможно: современность слишком спутана, осколочна, слишком нас волнует, чтобы мы могли разобраться в ней цельно и спокойно; в состязательность художественных поисков еще включено много случайного и преходящего.

Задача поэтому состоит в том, чтобы обрести способы сопоставления уже сложившихся исторических художественных целостностей, выработать корректные критерии такого сопоставления. Если удастся установить такого рода взаимосвязь между самыми разнообразными, далеко отстоящими друг от друга художественными эпохами — удастся конституировать саму «идею» истории искусств, которая предстанет в новом, возможно, самом неожиданном свете.

Без проведения такой кропотливой, долговременной работы невозможно приблизиться к написанию всеобщей синтетической истории искусства, — величайшей задаче современного искусствознания [14].

Последовательное решение этой задачи не через сопоставительный анализ художественных эпох по признакам «истории идей», «тематически-сюжетных» перетеканий, либо языково-лексических заимствований и оппозиций (хотя и такие частные исследования, безусловно, нужны), а через выявление своеобразных качественных принципов, «цементирующих» тот или иной тип художественной целостности, способно подготовить почву для исторической и культурной атрибуции искусства под углом его всеобщей истории.

Современная художественная практика и новые проблемы историка искусств

Как уже было отмечено, тексты, созданные в традиции антропологической истории, убеждают в том, что в последние десятилетия прошлого века это исследовательское поле аккумулировало значительную часть новых идей, появившихся в гуманитарном знании. Это междисциплинарные исследования, в которых совмещались аналитика истории повседневности, истории ментальностей, интеллектуальная история, социальная история, гендерная история, этноистория и т.п.

В наши дни является распространенным мнение о том, что историческая культурология и антропология — это «продукт» преимущественно французской исторической мысли, однако, на мой взгляд, это является упрощением. Действительно, основателем исторической антропологии, как и интеллектуальной истории, по праву считается Марк Блок. Взаимодействие исторической культурологии и антропологии формировалось в качестве особого исследовательского полюса в течение длительного времени. Интерес к человеческому содержанию истории проявляли уже просветители и романтики, но особенно он усилился с конца XIX века.

Поэтому вряд ли верно понимать культурно-антропологическую историю лишь как результат взаимовлияния или синтеза эмпирической истории культуры и антропологии. Историческая антропология — это фактически закономерное завершение эволюции истории ментальностей. Подобно этому, антропология искусства — сложное междисциплинарное исследовательское направление, одновременно искусствоведчески ориентированное и культурологически фундированное.

Из всего этого следует, что историческая культурология — это важная составляющая современного исторического знания, отличающаяся от этнологии-этнографии. Свидетельство тому десятки новаторских исследований, очень разнородных по предмету, методам, исследовательским стратегиям, процедурам. Их авторы сегодня — признанные мэтры культурологической и исторической науки. Это Йохан Хейзинга, Марк Блок, Люсьен Февр, Жорж Лефевр, Норбер Эльяс, Филипп Ариес, Жорж Дюби, Эмманюэль Ле Руа Ладюри, Жак Ле Гофф, Жак Делюмо, Натали Земон Дэвис, Роберт Дарнтон, Карло Гинзбург, Жак Ревель, Эдвард Палмер Томпсон, Морис Огюлон, Ален Корбен, Лев Платонович Карсавин, Арон Яковлевич Гуревич, Юрий Львович Бессмертный, Павел Юрьевич Уваров, Лорина Петровна Репина, Зинаида Алексеевна Чеканцева и другие.

Все названные мыслители отмечали рост гетерогенного сознания в современном мире. Из этого следует, что ризоматическое художественное сознание — одновременное сосуществование параллельных ориентиров, при котором ни один не является доминирующим — зародилось уже в Новое время. Культурные основания, дававшие жизнь большим стилям в искусстве, утрачены. При всей калейдоскопичности ризоматическое сознание в искусстве и в культуре взяло на себя

функцию формирования новой картины мира. В этом отношении ризоматическое сознание демонстрировало не только крах опор, но и потенцировало поиск оснований в малых мирах, послужило развертыванию, обещанию целого спектра возможностей. Возникло сосуществование разных художественных миров, каждый из которых правомерен, и каждый из которых культивирует собственную модель человека, по-своему обоснованную.

Такие, к примеру, нонклассики, как прерафаэлиты, ищут опоры в девственном царстве позднего Средневековья, акцентируя «неземные, загадочные, экстатические состояния». Однако на деле внимательный зритель видит, что плод творчества и Г. Россетти, и Д. Миллеса — это сакральные сюжеты, написанные десакрализованным сознанием. Прерафаэлиты удерживались каким-то образом на пограничье высокого эстетического вкуса и желания производить массовый эффект. Оттого их «новая чувственность» — иногда с привкусом глянца, а их новая живописность порой переходит в самодовлеющую декоративность.

Другие нонклассики транспонируют жизнь в царство игры: так, картины импрессионистов радуют глаз бесцельной игрой со светом, эйфорией случайных находок, потоками чистых эмоциональных энергий. Поиски «центральных смыслов», как и опыт живописи в «рассказывании историй» с этих творческих позиций кажутся занятием сомнительным. За этим — тоже есть истина.

Третьи — О. Домье и Г. Курбе — апологеты реализма, жизненной прозы, порой даже утрированной, порой гротескно-эротичной. Но и такое прочтение мира — правомерно, убедительно, несет свою правду. Или же столь авторитетный сегодня их современник П. Сезанн: вещественность картин П. Сезанна — это первозданное бытие. Картины П. Сезанна наполнены созерцанием в самом высоком смысле слова. Но это — не созерцательный покой художественной иллюзии предшествующих классиков. Станковизм П. Сезанна с его сосредоточенным желанием представить «истину в живописи» перенапряжен, это особое претворение пантеистического чувства предметного мира, нащупывание его надличностных, объективных оснований.

Все перечисленные опыты по-своему равновелики. Можно даже утверждать, что поиски новой художественной лексики на рубеже XIX—XX веков по-прежнему происходили на фоне пиетета перед идеей творчества как приращения бытия. Но здесь уже — многовекторный

поиск, отражающий весь мыслимый спектр интересов самого человека. Теперь уже никто не претендует на истину в последней инстанции. Кончилось время так называемой «обязывающей эстетики». Художнику отныне присуще чувство, что он сам гораздо больше знает о человеке, чем все представители «выводного знания» — ученые и философы.

Такого рода ситуация «культурной робинзонады» длится и по сей день. Непрерывное, десятилетие к десятилетию, наслоение художественных практик явилось причиной того, что уровень энтропийности (избыточности) элементов художественного языка стал резко возрастать. Состояние культурной избыточности и многогранности, с одной стороны, — это, безусловно, условие обеспечения свободы современного человека. Каждый находит свое, сам производит селекцию, прислоняется к любимому художественному течению или же множит свои пристрастия, избирает состояние «плавающей идентификации».

Так или иначе, избыточность, одновременность, симультанность художественных жестов, языковых приемов активно способствуют развитию гибкости нашей психики, нашего мышления. Разнообразие художественных композиций, парадоксальные связи, непрямые логические ходы, смещения, соседства — все это мощный потенциал самопревышения, который дарит человеку художественное воображение. С другой стороны, уровень культурной избыточности — это и шквал скорых поделок, претендующих на звание искусства, произведений на потребу публики, что грозит опасностью затопления высокого усредненным, провинциальным, доморощенным.

Во всех культурных эпохах, усваивая способы обращения с различными художественными творениями, человек обретает возможность проигрывать для себя новые модели сущего и его связей, по-новому оценивать роль детали, фрагмента, схватывать новые типы целостности, соединять ранее несоединимое в своем сознании. Именно в этом — обратное креативное влияние художественных поисков неклассического искусства⁽⁶⁾.

Психологи установили такую закономерность: разглядывание сложной и непонятной живописной картины, незнакомого композиционного пространства тренирует способности гештальта — то есть схватывания в единую структуру первоначально, казалось бы, разнородных, несовместимых элементов. То же самое и в музыке когда восприятие следит за сложными превращениями мелодии, за противостоящими ей голосами, контрапунктом, то мышление слушателя проходит все перипетии и метаморфозы, которые прошло мышление композитора, художника. Таким образом, необычность, оригинальность художественного языка на любых этапах истории тренирует и расширяет способности воображения человека. Развивает его ассоциативный аппарат, помогает человеку разбивать формулы обыденного сознания. В итоге неклассическое искусство преобразует сами мыслительные структуры человека, переориентируя их на видение ацентричного мира. При этом гуманистический смысл не утрачивается, новейшее искусство не «сбивает человека с толку». Напротив, надламывая, казалось бы, незыблемую «антропную норму», укорененную в привычных языковых формулах, новое творчество в лучших своих образцах помогает адаптации человеческого сознания, его включению в непростые приемы осмысления сущего.

То, что и сегодня мы оцениваем как поиск новой выразительности — совмещение разных приемов письма в одной картине, принципы коллажа, соединения образов и аллегорий разных эпох, — отражает важные сдвиги в закономерностях человеческого восприятия. В частности, уже Г. Аполлинер, анализируя способы усложненного письма в современной ему живописи и поэзии, высказал такое наблюдение: «Современный поэт вмещает в одну строку то, что прежний — размазывал на четыре строфы». То же самое происходит и в модификации изобразительных форм: насыщенность пластической памяти человечества побуждает авторов к особому лаконизму. Все это — фиксация особого уровня плотности ассоциативного аппарата современного человека, для которого уже один только намек моментально воссоздает целое. Это такое состояние сознания, которому не требуется столь подробное изложение, как в прежние века, так как художественная память и внутренний словарь ее символов существуют в постоянном перетекании и взаимодействии. И когда мы говорим о таких новейших языках искусства, как бриколаж, открытая форма, «пейзажное видение», дословность, мультирецепция, симультанность — то оцениваем эти способы выразительности как важные художественные эквиваленты

уже *действительно существующего* в человеческом сознании. То есть видим в них новые замеры языком искусства того, что свершается в человеческой памяти, в воображении, в человеческой интуиции.

Стилевые шаги современного художника — упруги, резки, динамичны, не раз выступали прогностическим «броском в будущее», предвосхищая грядущие человеческие состояния. Отсюда и тщетность деления современного искусства на «правильное» и «неправильное»; что связано со стремительной модификацией эстетического, расширением спектра выразительных возможностей визуального, вербального, музыкального языков. По сути дела, сама природа художественного творчества выталкивает художника в такие сферы, приблизиться к которым иначе (вне найденного им языка искусства) он был бы не в состоянии, независимо от степени душевной и интеллектуальной концентрации, на которую он способен вне творчества. Таким образом, «наличное бытие» и «заброшенность-в-мир», маркирующая роль «страха», «тревоги», ощущение человеком своей смертности, вносящее глубинные деформации в рефлексирующее сознание, это все факторы, не отягощающие роль и предназначение искусства, а заданная, то есть сегодня — естественная среда его существования в современном мире, ждущая адекватной аналитики, междисциплинарных исследований искусствознания (7).

Подытоживая сказанное, выскажу вывод: одно из главных достижений «новой истории искусства», вырастающей в наши дни и опирающейся на открытия исторической антропологии, истории ментальностей в XX—XXI веках — это многообещающее расширенное истолкование «территории искусства». В этой трансформации исторического знания трудно переоценить роль междисциплинарных связей истории искусства и других наук о человеке, которые усложнялись на протяжении всего прошлого века.

(7) Это подтверждает и мысль Р. Шартье о том, что история ментальностей «перестала быть формой практического исторического исследования», ее вобрала в себя новая культурная история (Шартье Р. Post scriptum, или Двадцать лет спустя // Новое литературное обозрение. 2004. № 2 (66). С. 48–54).

Список литературы:

- Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа. М.: Издательство социально-экономической литературы, 1959. 440 с.
- 2 Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества. М.: Наука, 1977. 703 с.
- 3 Голосовкер Я.Э. Имагинативный абсолют // Голосовкер Я.Э. Логика мифа. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1987. С. 114–165.
- **4** *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1972. 320 с.
- 5 Денисов В.В. Творческие и деструктивные механизмы культуры // Философия и культура. М., 1987. С. 195–216.
- 6 Зиммель Г. Понятие и трагедия культуры // Зиммель Г. Логос. Кн. 2. М.: Тип. Тов-ва А.А. Левенсон. 1911. С. 1–25.
- 7 Каррьер М. Искусство в связи с общим развитием культуры. Т. 1. М.: Изд. К.Т. Солдатенкова, 1870. X. 445 с.
- 8 Кон И.С. История в системе общественных наук // Философия и методология истории: Сборник статей / Под общ. ред. И.С. Кона. М.: Прогресс, 1977. С. 5–36.
- 9 Куглер Ф.Т. Руководство к истории искусства. Т. 1. М.: Изд. К.Т. Солдатенкова, 1869. XVI, 610 с.
- 10 Липперт Ю. История культуры. СПб.: Издание Ф. Павленкова, 1904. 404 с.
- 11 Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 46. Ч. 1. М.: Издательство политической литературы, 1968.
 317 с
- 12 Межуев В.М. Культура как объект познания // Проблемы философии культуры: Опыт историко-материалистического анализа / Ред. В.Ж. Келле. М.: Мысль, 1984. С. 45–81.
- 13 Михайлов А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: Очерки из истории филологической науки. М.: Наука, 1989. 230 с.
- 14 Прокофьев В.Н. Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса // Критерии и суждения в искусствознании: Сборник статей / Сост. Ю.М. Овсянников. М.: Советский художник, 1986. С. 314–343.
- 15 Риккерт Г. Философия истории. СПб.: Типография товарищества «Общественная польза», 1908. 169 с.
- 16 Федоров-Давыдов А.А. Марксистская история изобразительных искусств: Методологические и историографические очерки. Иваново-Вознесенск: Основа, 1925. 194 с.
- 17 Франк С.Л. Кризис западной культуры // Освальд Шпенглер и «Закат Европы»: Сборник статей. М.: Берег, 1922. С. 34–54.
- **18** *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М.: Прогресс, 1977. 408 с.
- **19** Шпет Г. История как проблема логики. М.: Тов-во тип. А.И. Мамонтова, 1916. VII, 476 с.

Художественная культура № 4 2020 52 Кривцун Олег Александрович

References:

1 Hegel G.W.F. Fenomenologiya duha [Phenomenology of Spirit]. Moscow, Izdatel'stvo social'noekonomicheskoj literatury Publ., 1959. 440 p. (In Russ.)

- 2 Gerder I.G. *Idei k filosofii istorii chelovechestva* [Ideas for the Philosophy of Human History]. Moscow, Nauka Publ., 1977. 703 p. (In Russ.)
- 3 Golosovker YA.E. Imaginativnyj absolyut [The Imaginative Absolute]. Golosovker YA.E. Logika mifa [The Logic of Myth]. Moscow, Glavnaya redakciya vostochnoj literatury izdatel'stva "Nauka" Publ., 1987, pp. 114–165. (In Russ.)
- 4 Gurevich A.YA. Kategorii srednevekovoj kul'tury [Categories of Medieval Culture]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972. 320 p. (In Russ.)
- 5 Denisov V.V. Tvorcheskie i destruktivnye mekhanizmy kul'tury [The Creative and Destructive Mechanisms of Culture]. Filosofiya i kul'tura [Philosophy and Culture]. Moscow, 1987, pp. 195–216. (In Russ.)
- 6 Zimmel' G. Ponyatie i tragediya kul'tury [Concept and Tragedy of Culture]. Zimmel' G. Logos. Vol. 2. Moscow, Tipografiya Toy-va A.A. Levenson Publ., 1911, pp. 1–25. (In Russ.)
- 7 Karr'er M. Iskusstvo v svyazi s obshchim razvitiem kul'tury [The Art in Connection with the General Evolution of Culture]. Vol. 1. Moscow, Izd. K.T. Soldatenkova Publ., 1870. X, 445 p. (In Russ.)
- 8 Kon I.S. Istoriya v sisteme obshchestvennyh nauk [The History in the System of Social Sciences]. Filosofiya i metodologiya istorii [Philosophy and Methodology of History], edited by I.S. Kon. Moscow, Progress Publ., 1977, pp. 5–36. (In Russ.)
- 9 Kugler F.T. Rukovodstvo k istorii iskusstva [Guidance to the Art History]. Vol. 1. Moscow, Izd. K.T. Soldatenkova Publ., 1869. XVI, 610 p. (In Russ.)
- 10 Lippert YU. Istoriya kul'tury [The History of Culture]. St. Petersburg, Izdanie F. Pavlenkova Publ., 1904. 404 p. (In Russ.)
- Marks K., Engel's F. Sochineniya [Works]. Vol. 46, part 1. Moscow, Izdatel'stvo politicheskoj literatury Publ., 1968. 317 p. (In Russ.)
- Mezhuev V.M. Kul'tura kak ob''ekt poznaniya [The Culture as the Object of Cognition] Problemy filosofii kul'tury: Opyt istoriko-materialisticheskogo analiza [The Problems of the Philosophy of Culture: Experience of the Historical-Materialistic Analysis], edited by V.Zh. Kelle. Moscow, Mysl' Publ., 1984, pp. 45–81. (In Russ.)
- Mihajlov A.V. Problemy istoricheskoj poetiki v istorii nemeckoj kul'tury: Ocherki iz istorii filologicheskoj nauki [The Problems of the Historical Poetics in the History of German Culture: Essays from the History of Philological Science]. Moscow, Nauka Publ., 1989. 230 p. (In Russ.)
- 14 Prokof'ev V.N. Hudozhestvennaya kritika, istotiya iskusstva, teoriya obshchego hudozhestvennogo processa [The Art Criticism, the Art History, the General Artistic Process Theory]. Kriterii i suzhdeniya v iskusstvoznanii [Criteria and Comments in the Art History]. Digest of Articles, compiler Y.M. Ovsyannikov. Moscow, Sovetskiy hudozhnik Publ., 1986, pp. 314–343. (In Russ.)
- 15 Rikkert G. *Filosofiya istorii* [The Philosophy of History]. St. Petersburg, Tipografiya tovarishchestva "Obshchestvennaya pol'za" Publ., 1908. 169 p. (In Russ.)
- 16 Fedorov-Davydov A.A. Marksistskaya istoriya izobrazitel'nyh iskusstv: Metodologicheskie i istoriograficheskie ocherki [The Marxist History of Arts: Methodological and Historiographic Essays]. Ivanovo-Voznesensk, Osnova Publ., 1925. 194 p. (In Russ.)

Кривцун Олег Александрович

Об имманентных стимулах исторического движения искусства

17 Frank S. Krizis zapadnoj kul'tury [The Crisis of Western Culture]. Osvald Shpengler i "Zakat Evropy" [Oswald Spengler and "The Sunset of Europe"] Digest of Essays. Moscow, Bereg Publ., 1922, pp. 34–54.

53

- **18** Foucault M. *Slova i veshchi. Arheologiya gumanitarnyh nauk* [Words and Things. Archeology of Humanitarian Sciences]. Moscow, Progress Publ., 1977. 408 p. (In Russ.)
- 19 SHpet G. Istoriya kak problema logiki [The History as the Problem of Logics]. Moscow, Tovarishchestvo tipografii A.I. Mamontova Publ., 1916. VII, 476 p. (In Russ.)