СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ДИНАМИКА

УДК 316.7

Н.А. Хренов
Москва

СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ В НАУКЕ ОБ ИСКУССТВЕ XIX ВЕКА: КОНЦЕПЦИЯ И. ТЭНА КАК ПРЕДВОСХИЩЕНИЕ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ПОВОРОТА

Цитирование: Хренов Н.А. Социологический поворот в науке об искусстве XIX века: концепция И. Тэна как предвосхищение культурологического поворота // Наследие. 2020, № 1(16). – С.8–31.

DOI: <https://doi.org/10.31119/hrtg.2020.1.1>

Citation: Khrenov N.A. *Sociologicheskij povorot v nauke ob iskusstve XIX veka: koncepciya I. Tena kak predvoskhishchenie kul'turologicheskogo povorota* [Sociological turn in the science of arts of the XIXth century: the concept of H. Taine as an anticipation of the cultural turn] // Nasledie [Heritage]. 2020, No. 1 (16). – pp.8–31.

DOI: <https://doi.org/10.31119/hrtg.2020.1.1>

Методологический «бум» в сфере изучения искусства, характерный для второй половины XX в., – следствие возникновения большого числа новых наук и активизации наук и научных направлений, появившихся с начала Нового времени. Первоначально это был «бум» философский, о чем свидетельствовала, например, практика энциклопедистов во Франции XVIII в. Затем одна за другой появились такие науки, как эстетика, социология, психология,

семиотика. Активизировались лингвистика, филология и такое традиционное философское направление, как герменевтика. Позднее нарастал интерес к феноменологии. И, наконец, во второй половине XX в. рождается и переживает бурное развитие наука о культуре, в которой развертывается синтез возникших ранее наук и научных направлений, а кроме того, на почве новой науки в особые отношения вступают естественные и гуманитарные науки. Открытие культуры как предмета научного исследования – одно из наиболее ярких событий истории науки XX и XXI вв. Можно утверждать, что в этой истории произошел культурологический поворот. Однако в истории науки этот глобальный поворот имел предысторию в виде эстетического и социологического поворота. Статья посвящена одному из таких поворотов – социологическому. Свое наиболее полное выражение этот поворот получил в работах французского исследователя XIX в. Ипполита Тэна, посвященных искусству. Анализируя сочинения И. Тэна, автор стремится продемонстрировать обращающий на себя внимание факт – попытку объяснить природу искусства не только с помощью тех представлений, что к этому времени сложились в эстетике и вообще в гуманитарных науках, но и с помощью методов, характерных для естественных наук. Иначе говоря, имея в виду методологию И. Тэна, автор пытается показать вклад позитивизма в познание искусства. Вторжение позитивизма в процессы познания искусства вовсе не характеризует лишь науку XIX в. В очередной раз активность позитивизма проявилась в середине XX в. и стала уже традицией. Позитивизм оказал влияние также и на становление науки о культуре. Фундаментальные идеи П.А. Сорокина к этому имеют самое прямое отношение. Данная статья мыслится автором как часть фундаментального исследования, название которого видится ему как «История истории искусства», т.е. история становления методологии изучения искусства.

Ключевые слова: позитивизм, культурологический поворот, социологический поворот, история искусства, история истории искусства, социология искусства, психология искусства, эстетика, естественные науки, гуманитарные науки, история искусства без имен, культура чувственного типа, культура идеационального типа, Тэн, Спенсер, Конт, Гегель, Сорокин, Дюркгейм, Гизо, Бокль, Дюбо, Кребер, Фуко, Шпенглер, цивилизация, смерть автора, культурология, наука об искусстве, линейный принцип, циклический принцип.

Hrenov N.A. Sociological turn in the science of arts of the XIXth century: the concept of H. Taine as an anticipation of the cultural turn

Methodological boom in the studies of arts, typical for the second half of the twentieth century – a consequence of the emergence of a large number of new sciences which enhanced research directions that have emerged since the beginning of the New Era. Originally it was a philosophical, guided by the practice of Encyclopaedists in France of the XVIIIth century. Then, one after another appeared such sciences as aesthetics, sociology, psychology, semiotics. Linguistics, philology and such traditional philosophical direction as hermeneutics became more active. Later there appeared growing interest in phenomenology. And finally, in the second half of the twentieth century the science of culture was born and has underwent rapid development, synthesizing previous sciences and scientific directions and in addition developing on their basis the new science, natural and human of special relations. Culture as a subject of scientific research is one of the most striking events in the history of science of the XX and XXI centuries. In the history of science this global turn has the prehistory in the form of the aesthetic and sociological turn. The article

is devoted to one of these turns - sociological. This turn received its most complete expression in the works of the French researcher of the XIX century Hippolyte Taine devoted to arts. The author attempts to explain the nature of arts using not only those ideas that have developed by this time in aesthetics and in humanitarian sciences, but also with the help of methods of natural sciences. In other words, referring to the methodology of H. Taine the author tries to show the contribution of positivism to the knowledge of arts. The invasion of positivism in the processes of knowledge of arts does not characterize only this science of the XIX century. The activity of positivism was manifested in the middle of the twentieth century and became a tradition. Positivism influenced the formation of the science of culture too. P.A. Sorokin's fundamental ideas have the most direct connection with this. This article is considered by the author as the part of a fundamental study, which the author entitles «the history of the history of arts», i.e. the history of the formation of the methodology of arts studies.

Key words: positivism, cultural turn, sociological turn, history of arts, history of arts history, sociology of arts, psychology of arts, aesthetics, natural sciences, history of arts without names, culture of the sensual type, culture of the ideational type, Taine, Spencer, Comte, Hegel, Sorokin, Durkheim, Guizot, Buckle, Kroeber, Foucault, Spengler, civilization, death of the author, cultural studies, science of arts, linear principle, cyclic principle.

1. Введение. От культуры идеационального типа к культуре чувственного типа.

Культурологическая интерпретация позитивизма.

Постоянно обращаясь к теме «История истории искусства», автор этой работы предпочитал останавливаться на явлениях, относящихся к типу культуры, обозначенному П. Сорокиным в своем исследовании по социальной и культурной динамике как культура идеационального типа. Для этой культуры характерно признание факта, что за чувственной реальностью ощущается и присутствие сверхчувственной реальности. В соответствии с выводами П. Сорокина именно в направлении культуры идеационального типа должны были развертываться современные процессы. Культура чувственного типа, ориентированная на воспроизведение эмпирического бытия, слабеет и начинает уступать место альтернативной культуре. В связи с этим важно было отыскать какие-то прорывы или вспышки этой будущей культуры в периоды, связанные с культурой чувственного типа. Автор этой работы подобные вспышки находит в таких художественных явлениях, как романтизм и символизм, т.е. еще на протяжении XIX в. как века, когда позитивизм достигает своего зрелого уровня [Хренов, 2012].

Однако, несмотря на присутствие элементов альтернативной культуры в культуре чувственного типа, все же эти культуры самостоятельны. Проводя между ними границу, П. Сорокин пишет: «По своей исконной природе идеациональный и визуальный (чувственный) стили, с точки зрения представляемой ими ментальности, целей и способов изображения предметов, прямо противоположны и столь различны, как это только может быть. Один – “трансцендентен”, другой – “эмпиричен” и “наивно романтичен”. Один живет в сверхчувственном мире Бытия, другой – в чувственном мире становления. Один символичен в своем стремлении изобразить “видимые знаки невидимого мира”, другой – “импрессионистичен” и “иллюзорен”. Один – ста-

тичен, потому что мир Бытия неизменен и всегда остается равным самому себе как Идея Платона, Бог верующего или же Последняя реальность философа. Другой по своей природе динамичен, потому что его чувственный мир беспрерывно изменяется» [Сорокин, 2000].

Некоторые работы автора как методологического, так и исторического характера предпринимались в этом направлении выявления идеационализма в искусстве, проявления которого очевидны, например, в символизме как художественном направлении. Однако должно было наступить время, когда следовало заняться и теми эпохами, которые выражают дух культуры чувственного типа, получившей в позитивизме свое рационалистическое и, следовательно, научное выражение. Культура, которая противостоит культуре идеационального типа, вспыхивавшей то в готике, то в романтизме, то в символизме, то в авангардных течениях и некогда представавшей в своей целостности еще в средние века, которые романтиками воспринимались, по мнению В. Жирмунского, своеобразным «золотым веком», тоже должна быть подвергнута исследованию [Жирмунский, 1996, с.20]. В связи с этим следует сказать, что актуализация культуры идеационального типа в виде частных направлений и течений в искусстве как альтернатива культуре существующей во многом способствовала тому, чтобы вызвать к жизни рефлексию методологического типа. Видимо, если иметь в виду эпоху Просвещения, то именно в этот период такая рефлексия и появляется.

Прежде всего появляется рефлексия, которую уже можно было бы назвать культурологической рефлексией. Хотя бы в варианте Гердера. Но поскольку рефлексия этого рода какое-то время еще не являлась универсальной, то она оказалась неспособной противостоять типу культуры, который в XVIII и XIX вв. был еще достаточно мощным. Это обстоятельство объясняет уже возникающую методологическую рефлексию и отдельные явления искусства. В эти два столетия культура чувственного типа, продолжающая ориентации Ренессанса, утверждает себя не в рефлексии культурологического типа, а в предшествующей ей рефлексии социологического типа, что имеет обоснование. Ведь именно в эти два столетия человечество входит в новый этап своей истории, а именно в общество индустриального типа, а это общество является принципиально новым и требующим соответствующей, а именно – социологической рефлексии. Так в науке XIX в. начинается социологический поворот, выражающий дух восходящего позитивизма как наиболее характерного признака культуры чувственного типа.

Это не могло не проявиться в методологии изучения искусства. Социологический поворот развертывался в XIX в. Вот как это сформулировано у автора очень значительного исследования по социологии искусства как выражение первой волны в становлении этой дисциплины – М. Гюйо. «Девятнадцатое столетие, – пишет он, – закончится открытиями еще плохо сформулированными, но столь же важными, быть может, в моральном мире, как открытия Ньютона и Лапласа в мире звездном: притяжение между чувствами и между волями, солидарность умов, проницаемость сознаний. Столетие это оснует научную психологию и социологию, как XVIII в. основал физику и астрономию» [Гюйо, 1901, с.30]. На некоторое время рефлексия культурологического типа, спровоцированная настроениями романтизма, прерывается и как бы останавливается, хотя и не исчезает совсем. В связи с этим зададимся

вопросом: возникнув как средство осознания процессов, что связаны с необходимостью осмысления закономерностей, развертывающихся социальных процессов, т.е. процессов становления массового общества, не является ли позитивизм в то же время и способом осознания чего-то еще, что уже имеет отношение не только к обществу, но и к культуре? Не претендовал ли позитивизм, даже если представлявшие его мыслители этого и не осознавали, в то же время и на осознание тех развертывавшихся процессов утверждения культуры чувственного типа, активизировавшейся в XVIII в. и достигшей в этом веке наивысшей точки развития?

Иначе говоря, предшествующий культурологическому повороту социологический поворот уже выходил в науке за границы социологии в пространство культурологической рефлексии. В самом деле, смысл развертывавшейся смены типов культуры, как и вообще научная теория в истории культуры, мог быть осознан в границах культуры чувственного типа. Именно в этой культуре начинается и утверждается культ науки, можно даже сказать, религии науки, наиболее ярким представителем которой, по выражению П. Бурже, является именно И. Тэн [Бурже, 1888, с.147]. Прежде всего, конечно, утверждение естественной науки. Но не только. В том числе и гуманитарной науки, которая во многом обязана культу научности в этом типе культуры и которая пытается подражать естественным наукам, в большей степени отвечающим критерию научности, а значит, и объективности получаемых знаний. Очевидно, что поскольку в культуре идеационального типа культа науки не существовало, то и научные представления о культуре отсутствовали, а если все-таки присутствовали, то в своих имплицитных, а не эксплицитных формах. Хотя позитивизм, ставший выражением культуры чувственного типа, а также выражением достижения этой культурой своего зрелого развития, что и характерно для XIX в., не чувствителен к альтернативной культуре, он все-таки ценен тем, что именно в нем возникают научные представления о культуре вообще, именно он стимулирует культурологическую рефлексии, как и любую другую рефлексии, в ее научной форме.

Следовательно, не являясь выражением духа культуры идеационального типа, позитивизм тем не менее оказался способным объяснить сформировавшиеся особенности альтернативной культуры. Прочитаем еще раз П. Сорокина, поскольку в данной работе мы размышляем в этой парадигме, в частности, прочитаем то его положение, согласно которому в зависимости от типа культуры находятся все сферы, как у Шпенглера они находятся в зависимости от прасимвола культуры. П. Сорокина следует в данном случае вспомнить еще и потому, что это тот самый исследователь, который начинал как социолог, т.е. представлял позитивизм в его классическом виде, о чем свидетельствует изданная еще в 1920 г. в России книга «Система социологии» [Сорокин, 1993], а затем в середине XX в. ощутил необходимость в разработке вопросов истории культуры в ее особом варианте. В соответствии с П. Сорокиным, каждый тип культуры обладает специфической ментальностью, собственной системой истины и знания, располагает собственной философией, специфическими представлениями о правильном и неправильном, имеет особые нравы, законы, правила поведения, свою экономику и политику и даже специфический тип личности. И, разумеется, свое искусство. «Все эти ценности, одинаково присутствующие и в той, и в другой культуре, резко отличаются по своей природе, — пишет он, — но

в рамках каждой из культур они тесно приложены друг к другу, будучи связаны логически, а зачастую и функционально» [Сорокин, 2000, с.45].

Тому, что искусство зависит от типа культуры, посвящена вся наша работа. Да, собственно, это не приходится даже и доказывать: это ясно и без доказательств. Но в данный момент важно заручиться авторитетом П. Сорокина по поводу зависимости науки от типа культуры. То, что наука зависима от культуры, очевидно. Ведь она входит в культуру. Но то, что она зависит от типа культуры, еще следует доказывать. Казалось бы, наука не зависит ни от эпохи, ни от истории, ни от культуры. Наука – она или есть, или ее нет. Оказывается, зависит. Просто ее никогда не рассматривали в зависимости от культуры, а что такое культура человечество долго еще не знало, хотя ее присутствие в жизни людей было постоянным. Таков парадокс. Более того, не просто зависит. Тот или иной тип культуры как раз или проявляет, или не проявляет себя в форме науки. И это в том и в другом случае является существенным признаком каждой из них. Нам важно показать, что позитивизм, проявляющийся в культе научного познания, в особенности познания, связанного с естественными науками, весьма значим и для культуры чувственного, и для культуры идеационального типа. Для культуры чувственного типа он значим потому, что здесь имеют место особые, можно даже сказать, экстравертивные отношения к миру, специфическое внимание к эмпирике бытия, которую следует систематизировать и классифицировать. А что с этим может справиться, как не наука? Что же касается культуры идеационального типа, то позитивизм здесь важен потому, что он хотя и является ей чуждым, как и вообще чужда ей всякая наука, как и эмпирический мир, выступающий предметом исследования науки, но, тем не менее, позволяет дать ей характеристику.

Научное мышление – это мышление с помощью понятий, а идеациональная культура к понятиям не прибегает. В ней мыслят символами. Символами потому, что ядром этой культуры является сакральное. Здесь чувственные миры не исчерпывают бытия. Акцент ставится на сверхчувственном. А сверхчувственное постигается лишь с помощью символов, а не понятий. Кроме того, культура идеационального типа сохраняет древние формы мышления и познания, в частности миф, который еще в самой исходной точке позитивизма, т.е. в науке эпохи Просвещения, был отождествлен с суевериями, а в XX в. реабилитирован. Кстати, интерес XX в. к мифу тоже свидетельствует о приходе альтернативной культуры. Здесь самое время процитировать еще одну мысль П. Сорокина, проясняющую зависимость науки от типа культуры. «Я, однако, – пишет он, – констатирую такое положение вещей, чтобы лишний раз подчеркнуть ту мысль, которая проходит через всю эту работу и особенно важна в этой ее части, а именно то, что кажется истинным или научным – а большинство ученых-обществоведов данного периода считали свои позиции научными, а универалистскую точку зрения метафизической, – является по большей части отражением характера культуры, которая в данный момент господствует» [Сорокин, 2000, с.408].

Ну и, наконец, П. Сорокин уточняет специфику отношения к науке как со стороны культуры чувственного, так и со стороны культуры идеационального типа. «Господство чувственной культуры благоприятствует появлению социологического сингуляризма и признанию его “научности”, тогда как господство культуры идеациональной или идеалистической ведет к тому, что истинной или “научной” призна-

ется универсалистская или мистико-интегралистская идеология» [Сорокин, 2000, с.408]. Все эти уточнения нам понадобятся для того, чтобы сначала утвердиться в проводимой нами связи типа культуры и позитивизма, а затем понять своеобразие того научного подхода, который имел место в концепции И. Тэна.

2. Социологический поворот в истории науки как выражение духа культуры чувственного типа

Приведенные нами суждения П. Сорокина помогают утвердиться в используемой нами терминологии, вынесенной в название данной главы. Более того, помогают понять смысл, вкладываемый нами в понятие «социологический поворот». Такой поворот свидетельствует, с одной стороны, об утверждении ценностей, характерных для культуры чувственного типа, доживающей вплоть до нашего времени, сопротивляясь приходу альтернативной культуры, а с другой, поскольку в ее границах культивируется дух научности, он уже тем самым является выражением духа научности, способствует познанию этой альтернативной культуры. Социологический поворот – это следствие постсредневекового периода в истории, когда культура чувственного типа достигает своего зрелого уровня развития или, можно сказать, пика развития и пытается осознать реальность в соответствии с альтернативными Средневековой установками. Но, осознавая реальность в соответствии с утверждающимися в культуре чувственного типа понятиями, наука в ее позитивистской форме пытается еще и осознать свой метод, границы, отделяющие ее от других методов, выражающих дух альтернативной культуры. Социологический поворот, следовательно, продлится до того состояния в истории, когда начнет заявлять о себе альтернативный тип культуры. Вот эта переходная ситуация и будет благоприятной для следующего поворота – культурологического, когда возникнет потребность в культурологической рефлексии.

Поскольку же переходность – реальность уже последующего, т.е. XX в., а следовательно, в этом столетии уже должны были бы возникнуть какие-то формы, выражающие дух альтернативной культуры, то, видимо, на эту тему можно уже отыскать и какие-то наблюдения и заключения, свидетельствующие о начале осмысления разворачивающихся в истории культуры процессов. Мы уже отметили, что культура идеационального типа мыслит с помощью не понятий, а символов и мифов, недооцененных мыслителями модерна, т.е. XVIII в. Следовательно, если движение к альтернативной культуре XX в. уже реальность, то можно ли считать, что человечество возвращается к символическим и мифологическим формам мышления и их реабилитирует? Ответ на этот вопрос мы находим в постструктурализме и, в частности, в теоретических работах Ю. Кристевой. Хотя если задаться вопросом, можно ли такой ответ найти в предшествующей постструктурализму истории теории искусства, ответ может быть таким: его можно обнаружить еще у склонных к теоретизированию символистов, а может быть, и раньше.

Относя науку о знаковых системах, т.е. семиотику, к тому, что мы подразумеваем под культурой чувственного типа, Ю. Кристева пытается понять смену сначала символа на знак, что происходит с эпохи Ренессанса, а затем, ближе к нашему времени, – обратный процесс, от знака к символу. Констатация этой логики у Ю. Кристевой соответствует тому, что мы хотели бы в данной работе показать. Если культурный

код Средневековья связан с мышлением с помощью символов, что составляет суть культуры идеационального типа, то становление культуры Нового времени Ю. Кристева связывает с формированием знака и знаковых систем, что и становится причиной совершающегося с начала XX в. еще одного поворота – лингвистического. Логическим следствием высокого статуса лингвистики в науке стало появление семиотики, впрочем, уже предполагаемое и намеченное в «Курсе общей лингвистики» Ф. де Соссюра. Если в культуре чувственного типа каждый знак относится к означаемому, т.е. к какому-то предметному явлению («Знак в отличие от символа отсылает к менее общим, более конкретным сущностям – универсалии осуществляются, становятся предметами в полном смысле слова» [Кристева, 2004, с.491]), то символ неизбежно связан с трансцендентным, т.е. сверхчувственным, что и ощутили, например, символисты, а также позднее П. Шредер, зафиксировавший эти формы мышления в кино [Шредер, 1996].

Однако в суждении Ю. Кристевой самое для нас ценное заключается в фиксации уже нового перехода, характерного для истекшего и нынешнего столетий, что соответствует и концепции П. Сорокина. Для этого перехода характерны разложение знака и актуализация символического мышления. Но это разложение знака и актуализацию символических форм с точки зрения идей П. Сорокина можно считать следствием становления культуры идеационального типа. Как показала Ю. Кристева, смена символического мышления знаковым, а затем знакового мышления символическим разворачивается, например, в формах романа. «Если в XV и XVI вв. романному высказыванию удалось вырваться из структуры символа и подчиниться знаку, тот ныне, в XX в., роман чувствует себя неудобно, проговариваясь в структуре знака (и в его идеологеме), но по-прежнему в той мере, в какой он стремится быть выражением некоей сущности (психологической, интеллектуальной), предшествующей ее языковому воплощению» [Кристева, 2004, с.420].

В самом деле, если мыслители Просвещения культивировали лишь поздние формы мышления, т.е. формы логические, понятийные, что и выражает дух модерна, то мыслители XX в. стремятся возродить ранние его формы. Об этом, например, свидетельствует интерес к мифу. В этом улавливается связь XX в. с установками романтизма, поскольку, в отличие от философов модерна, романтики проявили интерес к мифу, о чем свидетельствовала философия мифа Ф.В. Шеллинга [Шеллинг, 2013]. Отметим и еще один весьма красноречивый факт. Возникновение в истекшем столетии новых технологий, вторгающихся, в том числе, и в сферу искусства, по мнению некоторых современных философов, будет способствовать реабилитации тех ранних форм мышления, которые дух позитивизма и модерна вытеснил на периферию и в бессознательное культуры [Кузнецов, 2004, с.62].

Один из самых влиятельных представителей французской социологической школы XIX в. Э. Дюркгейм доказывал необходимость укрепления позитивистских позиций, противостоящих «возрождающемуся мистицизму» [Дюркгейм, 1995, с.26]. Это очень важное замечание, поскольку неприятие мистицизма характеризует не только методологию французской социологической школы, но и установки культуры чувственного типа. Очевидно, что мистицизм, столь значимый для первых десятилетий XIX в., например для романтиков, хотя в последующих десятилетиях и затухал, но, однако же, совсем не исчезал, снова вспыхивая в середине XIX в. и в особенности

на рубеже XIX–XX вв., о чем свидетельствует опыт символизма как художественно-го направления.

Время Тэна – это время становящегося, а не остановившегося знания, знания о становлении индустриального общества, процессы которого и отслеживала социология. Поскольку же, как потом будет признано, общество как система состоит из социальных институтов, а каждый институт осуществляет необходимые для выживания и совершенствования общества функции, то не минует этой закономерности и искусство. Ведь оно тоже является институтом и осуществляет значимые для общества функции, о чем размышляли в своих социологических трактатах еще античные философы. Однако может показаться, что позитивизм, столь сильный в XIX в., в силу вполне объяснимых причин, а именно острых проблем, связанных со становлением массового общества, отодвинул возникшую еще в XVIII в. культурологическую рефлексию на периферию. Отодвинул, поскольку слишком острыми оказались процессы становления массового общества, продиктовавшие необходимость изучать их на уровне не общества, цивилизации. Но если отодвинул, то это можно рассматривать как временную ситуацию, поскольку спустя несколько десятилетий становилось ясно, что представления просветителей о новом обществе не во всем соответствовали тому, что в этих обществах в реальности возникло и что массовые процессы провоцировали. Пройдет не так уж много времени, и мыслители обнаружат, что ворвавшаяся в границы цивилизации массовая стихия познается не только на уровне социологии.

О возможности понимать теорию И. Тэна в соотнесенности с массой и отрицанием определяющей роли в истории великих людей говорит, например, популярный в России начала XX в. датский литературный критик Г. Брандес. «Тэн слишком склонен отрицать первенствующую силу великого человека и приписывать инициативу всей его деятельности окружающей среде. Хотя он в политике далеко не демократ, но его понимание литературы и искусства может быть названо решительно демократическим. Можно думать, читая его, что идеи и мирозерцания, в конце концов, исходят из масс или народа. Но... идея, художественная форма, преобразовательная мысль никогда не возникает в толпе» [Брандес, 1909, с.96]. Жесткость формулировок Тэна в его теории не отпугивала некоторых влиятельных в XIX в. критиков, каким был, например, Г. Брандес, и даже литераторов, например Э. Золя, которого тот же Г. Брандес называет учеником Тэна [Брандес, 1909, с.223]. Однако, что касается Э. Золя, то первоначально принять жесткость формулировок Тэна он не мог. Он своего учителя даже критикует. «Золя провозглашает самодержавную власть гениев в противоположность бессилию толпы, – пишет Г. Брандес, – метод Тэна может быть применен только к массовым предприятиям и коллективным произведениям, как, например, египетские пирамиды или большие народные героические поэмы; но лишь только на сцену выступают личности, свободные действия и стремления человеческих существ, не подчиняющиеся никаким условным правилам, все пружины лопаются и машина останавливается» [Брандес, 1909, с.224]. Спустя время Золя свое отношение к методу Тэна меняет. Тэновские формулировки его уже не пугают. Об этом свидетельствует эпиграф к его роману «Тереза Ракен», который буквально повторяет тэновский скандальный тезис: «Добродетель и порок – такие же произведения, как купорос и сахар» [Брандес, 1909, с.224].

Этот тезис Тэна возмущал, например, его соотечественника, разрабатывавшего в XIX в. проблематику эстетики, – Шарля Лало. Не соглашаясь с Тэном, он писал, что такое понимание вещей, когда факты только объясняются и им не дается оценка, слишком поверхностно. Исключать оценки и вообще ценностный подход применительно к эстетическим объектам невозможно [Лало, 1915, с.197]. Закономерности становления массового общества разворачиваются не только на уровне общества и цивилизации и познаются не только на уровне социологии. Они захватывают и культуру, которой процессы омассовления наносят грандиозный ущерб. Эйфория, спровоцированная новым обществом, некоторое время мешала это осознать. Зато эта эйфория благоприятствовала становлению социологии как науки. Вскоре возникнет острейший вопрос: как возможна гармония между культурой и массой? Массой, которую возникновение индустриального общества вывело за пределы культуры. А вот размышления на эту тему возникнут и будут иметь продолжение на протяжении всего XX в. Этот выход массы за пределы культуры, что осмыслялось как противоречие, которое необходимо разрешить, стимулировал развитие технологических и, соответственно, цивилизационных уровней. Но, к сожалению, технология хотя и давала надежду на разрешение противоречия, такое разрешение было иллюзорным. Осознающие эту иллюзорность разрешения мыслители начали наделять цивилизацию негативными коннотациями.

Что касается сверхзадачи данной работы, то здесь важно не сводить проблематику позитивистских усилий в изучении искусства в лице Тэна к социологии, а понять, как в его рефлексии происходит осознание той культуры, что существует в XIX в. Ведь не случайно, к каким бы удаленным эпохам Тэн ни обращался, к древнегреческому или к ренессансному искусству, он постоянно возвращался именно к XIX в. противопоставляя его самым ярким явлениям в истории искусства. Вот, например, во втором томе своего «Путешествия по Италии», посвященном Флоренции и Венеции, где он говорит о гражданах Греции и итальянцах XVI в., он переходит к упадку «великих форм творчества» в современном ему обществе. Он пишет: «В то время, так как накопление фактов стало колоссальным, то человеческая голова загроможена ими; нет уже более Аристотелей; кто хочет получить хотя бы приблизительное понятие об ансамбле знаний, вынужден отказаться от физической жизни и надсаживать свой мозг; подобно заразе, во всех областях социальной жизни эта слишком развитая умственная жизнь разрушает здоровье, физическое и духовное» [Тэн, 2008, с.192].

Такие сопоставления как следствие сопоставления разных эпох и культур вызываются необходимостью осознать, как художественный процесс разворачивается между сменяющимися друг друга типами культур – чувственной и идеациональной. Разумеется, Тэн не мог воспользоваться терминологией ни Шпенглера, ни П. Сорокина – эти ученые появятся позднее, но его концепцию, в которой постоянно фигурируют понятия подъема и упадка искусства, можно осмыслять в соответствии с названными поздними мыслителями, когда наука в ее имплицитной форме трансформируется в эксплицитную науку с сопутствующими ей разработанностью терминологии и систематичностью. Как, впрочем, можно пытаться ее осмыслить сквозь призму идей предшествующего по времени Тэну другого мыслителя – Д. Вико, у которого все эти колебательные процессы в истории, связанные с подъемом

и упадком, уже были предметом внимания. Не случайно Д. Вико постоянно использует словосочетание «вернувшееся варварство» [Вико, 1994, с.439]. Им он обозначает период упадка в истории народов, что так интересовало Тэна.

3. История искусства как предмет исследования с помощью позитивистского подхода: что мы приобретаем и что теряем, используя этот подход?

Остановимся на подъеме позитивизма, что для нас и является социологическим поворотом в XIX в., поскольку эта эпоха – контекст деятельности и популярности И. Тэна, который нас будет интересовать как мыслитель, пытавшийся воспользоваться методом, используемым научным сообществом, и вдохновлявшийся позитивистским мировоззрением. В XIX в. появились мыслители, выразившие социологический поворот в науке. Это Конт, Спенсер, Милль, Дюркгейм и др. Некоторые из них пытались сами применять открытые ими подходы к исследованию искусства (например, Спенсер и Милль), другие спровоцировали представителей науки об искусстве или философии применять эти методы к искусству. Например, представляется любопытным использование спенсеровской методологии К. Леонтьевым, когда он пытается выявить смену разных переходов в истории культуры. Что касается самих корифеев позитивизма, то невозможно утверждать, что они обходили искусство, не проявляя к нему интереса. Взять хотя бы Джона Стюарта Милля, фрагмент речи которого об искусстве под названием «Значение искусства в общей системе воспитания» был напечатан в качестве приложения в изданной в 1869 г. в Воронеже книге И. Тэна «Философия искусства и об идеале в искусстве» [Тэн, 1869]. В этой речи Д. Милль пропагандировал искусство, утверждая, что наслаждение прекрасным облагораживает человека.

Если иметь в виду мыслителя, связанного с искусством, в творчестве которого позитивистский подход проявился сполна, то это, конечно, И. Тэн, которого Э. Трельч в своей книге об историзме назвал «самым блестящим из историков-позитивистов» [Трельч, 1994, с.334]. Э. Трельч увидел И. Тэна последователем О. Конта как одного из самых ярких мыслителей, представлявших направление позитивизма в варианте французской социологической школы. Такая же восторженная оценка трудов и метода Тэна имела место в России. Вот, например, как оценивал его Г.В. Плеханов, в работах которого имя Тэна постоянно упоминается. Это не случайно. Его частые ссылки на Тэна свидетельствуют об отношении к нему как авторитету в области социологии искусства. «Этот новый взгляд, согласно которому литература есть продукт общественного строя, сделался мало-помалу господствующим в европейской критике девятнадцатого столетия. Во Франции его повторяет Гизо в своих литературных статьях. Его высказывает и Сент-Бев, который, правда, принимает его не без оговорок; наконец, он находит себе полное и блестящее выражение в трудах Тэна» [Плеханов, 1978, с.178]. Но О. Конт не был единственным мыслителем, определившим метод И. Тэна. Так, тот же Э. Трельч констатирует сильное влияние на И. Тэна еще и Гегеля [Трельч, 1994, с.334]. Пытаясь аргументировать это заявление, Э. Трельч приводит такое высказывание Ф. Ницше об И. Тэне (а Тэн состоял в переписке с Ф. Ницше, который к мнению Тэна прислушивался): «Гегель в образе Тэна во Франции пользуется ныне почти тираническим влиянием» [Трельч, 1994, с.556].

Нечто подобное происходило с Тэном и в России. При всем несходстве методологий О. Конта и Гегеля, как и немецкой философии с французской социологической школой, все-таки между этими разными мыслителями улавливается и нечто общее, а именно отсутствие в рассматриваемом предмете индивидуализированного начала, что дошло до искусствоведческого сообщества в виде знакомой вельфлиновской формулы «*histoire sans noms*» (история без имен), хотя этой формулой мы обязаны все же социальным и гуманитарным наукам, а не искусствознанию. Комментируя эту формулу, Э. Трельч касается, судя по всему, одной из острейших проблем в методологии изучения искусства, которая сохраняется до сих пор. Это очевидно из тех дискуссий, которые спровоцированы становлением науки о культуре и, в частности, проясняют взаимоотношения между культурологией и искусствознанием. «Наоборот, – пишет Э. Трельч, – историческая теория, знаменитая *histoire sans nom* (история без имен) есть учение о законах исторических образований и исторического движения и вместе с тем общий обзор развития от теологически-мистической стадии к стадии современной, позитивно-рационалистической. Индивидуальное и эмпирическое рассматриваются, правда, очень точно, только как материал для конструкции, т.е. не имеют самостоятельного значения. Пусть блестящие писатели вроде Тэна применяют теорию к отдельным изображениям и обнаруживают блеск литературного и индивидуализирующего искусства; для основной задачи все это имеет второстепенное значение, так как сущность истории не в индивидуальном, но в прогрессе человечества в направлении к позитивному периоду, который познается из закономерных рядов и благодаря этому познанию осуществляется как результат сознательной деятельности» [Трельч, 1994, с.319].

Э. Трельч констатирует весьма значительный признак социологической рефлексии Тэна, а именно противоречие между установками позитивизма и требованиями, связанными со спецификой гуманитарного знания, между индивидуальной стихией искусства и поисками той зависимости и тех ограничений, что приносит с собой в гуманитарную сферу позитивистская методология. Но поскольку Тэна всегда воспринимали позитивистом, социологом и он в своих суждениях давал для этого основание, то приходится вычитывать такое восприятие предлагаемой им методологии, которое вообще-то может быть адресовано современным постмодернистам, стремящимся сбросить автора-художника с высокого пьедестала. «Словом, вся его теория носит в себе зачатки самого мрачного и самого неизлечимого отрицания. Если все в нас есть ничто иное, как результат причин, лежащих вне нас, если наша манера относиться к жизни, радостная или горькая, является лишь продуктом целой неопределенной серии причин, – пишет о методе Тэна П. Бурже, – то как же нам и не почувствовать все наше ничтожество по отношению к гигантским силам, и поддерживающим, и подавляющим нас все с тем же ужасным безмолвием? Где же мы найдем, для того, чтобы устоять против этой страшной силы, иное оружие, кроме полнейшего самоотречения, кроме “нирваны” индийских мудрецов» [Бурже, 1888, с.139].

Отсутствие «имен», а точнее, умаление их значимости в истории искусства прежде всего раздражало исследователей, представлявших эстетическую науку. Среди них – Шарль Лало, отождествлявший эстетику именно и прежде всего с «именами». «Но предположим даже, – пишет Ш. Лало, – не находя в концепции Тэна индивидуальности художника, – что все общие условия художественного произведения из-

вестны; все же останется еще исследовать одну существенную часть эстетического факта: индивидуальность художника и его творчества. Она до сих пор выступает пред нами лишь как безличный продукт среды. Но вдохновенный или гениальный художник бывает таковым именно в силу своей индивидуальности, оригинальности, ставящей его вне стада, как вожака, по крайней мере, если не как пастуха. Общие условия отлично объясняют нам психику среднего человека или, в случае надобности, так называемой публики; но они не объясняют нам психологии художника, отличительная черта которого в том, чтобы казаться тем более оригинальным, отличным от других, индивидуальным, единственным, чем более он значителен в искусстве. Метод не выполнил бы своей главной задачи, если бы он не достиг этой точки, по необходимости центральной в области эстетики» [Лало, 1915, с.188].

Так с помощью Э. Трельча мы находим вполне актуальную и для понимания этого мыслителя центральную проблему в методологии изучения искусства, которая связана с тем, что по мере приложения к искусству методов разных наук, и прежде всего социологии и истории, оно способно утратить индивидуальное начало, которое, собственно, и представляет сущность искусства. Это суждение совпадает с тем, что в свое время высказал один из корифеев отечественной истории искусства как научной дисциплины В. Лазарев. Он считал, что постоянное стремление обращаться в целях совершенствования искусствоведческого подхода к методам других наук пока все же не разрешает проблемы. «Наша наука, – пишет В. Лазарев, – развивается в направлении все большей филологической оснащенности. Исчерпывающее знание литературных первоисточников, наличие обширнейших собраний фотографий, блестящие успехи современной реставрационной практики, возможность совершать быстрое путешествие в любой уголок мира для изучения на месте обследуемого памятника, ознакомление в университете со всеми основными направлениями науки – все это дает в руки исследователя наших дней такие средства, о которых мог только мечтать ученый XIX в. Но все это не решает вопроса о методе» [Лазарев, 1978, с.315].

Искусствоведы по-прежнему не имеют адекватной методологии, позволяющей дать глубокую интерпретацию произведения искусства, а это – главное. Та же мысль высказывается и Х. Зедльмайром [Зедльмайр, 1999, с.81], внесшим значительный вклад в то исследовательское направление, которое мы называем «история истории искусства». Выделяя в науке об искусстве два направления, – то, которое занимается атрибуцией произведений, и то, которое предлагает интерпретацию произведений, – Х. Зедльмайр утверждает, что второе направление представляет пока все еще открытый вопрос. Мимо этого противоречия не может пройти и автор современного и весьма актуального исследования «История истории искусства», научный сотрудник парижского музея Лувр Жермен Базен. Утверждая, что именно в искусстве индивидуальный фактор приобретает особую и исключительную значимость, Ж. Базен пишет: «Между тем наука есть способ выявления общих начал, и потому история как наука призвана не довольствоваться перечислением отдельных наблюдений, но вскрывать причинную взаимосвязь между различными частными фактами. Видимо, ей надлежит игнорировать случайные события – но именно таковыми и являются *par excellence* результаты индивидуального творчества. Индивидуальное начало как

бы выпадает в осадок исторического исследования и принадлежит уже не к сфере истории, а к другой науке – психологии» [Базен, 1995, с.101].

Ж. Базен касается весьма значимой закономерности, которая уже стояла в центре внимания исследователей XIX в. Ведь не случайно некоторые из них, а именно историки, проявят интерес к психологии. Так мы приходим к вопросу о зарождении той тенденции в науке об искусстве, которая сегодня удивляет современного человека своим парадоксализмом, а именно к тому, что известно как «смерть автора», и здесь мы сталкиваемся с удивительным парадоксом. «Умерщвление» автора, вообще «имени» началось с проникновения новых методологических подходов, применяемых при изучении искусства, в науку об искусстве. Характеризуя установки позитивизма, Э. Трельч не случайно употребляет выражение «история искусства без имен». К этой формуле стягиваются очень многие аспекты новой методологии, и ее блеск, и ее нищета. Важно понять, откуда эта формула, которую употребляет Тэн, пришла в искусство – от Гегеля, влияние которого на Тэна констатируется, или от О. Конта, что тоже возможно. На этот вопрос пытался ответить и сам Г. Вельфлин, а его обычно и считают автором этой формулы. В комментарии к известной книге Г. Вельфлина «Основные понятия истории искусства» Ж. Базен находит такое признание: «Специалистов больше всего взволновал принцип “история искусства без имен”. Не знаю, где я подхватил это выражение, но в ту пору оно висело в воздухе» [Базен, 1995, с.136].

Ж. Базен попытался найти источники, способствовавшие формулировке этой идеи Г. Вельфлина. «На самом же деле принципу *Kunstgeschichte ohne Namen* Германия была привержена с самого зарождения истории искусства. Что касается Огюста Конта, то он сформулировал представление об “истории без имен великих людей и даже без имен народов”. Фридрих Шлегель в своей лекции, прочитанной в Берлинском университете в 1801 г., заявил, что индивидуальное начало носит вполне случайный характер; для него был важен стиль данного произведения, а также и смена стилей вообще» [Базен, 1995, с.136]. Но если на влиянии концепции Гегеля на Г. Вельфлина сам Ж. Базен не настаивает, то А. Хаузер настаивает именно на этом, утверждая, что формула «история искусства без имен» несет на себе печать гегельянства [Базен, 1995, с.137]. Однако на становление методологии Тэна оказывали влияние многие. Его работы иллюстрируют принцип интертекста. Например, на него оказал влияние весьма авторитетный в XIX в. литературный критик Сент-Бев. Это влияние констатирует Г. Брандес. «Тэн как критик является великим преемником и антитезой Сент-Бева, – пишет он, – ибо он весь проникнут духом системы и симметрии. Он перенял наследство от Сент-Бева и обрабатывал его своим собственным плугом. Все основные мысли его предшественников сделались у него научно точными и были приведены им в тесную взаимную связь» [Брандес, 1909, с.91]. Зависимость от мэтра французской литературной критики сам Тэн признавал. «Никто не сделал такого верного и такого большого шага, как Сент-Бев, – говорит Тэн. – В этом отношении мы все – его ученики» [Тэн, 1896, с.13]. А в чем же заключался у выдающегося литератора и критика XIX в., тоже определившего многое в методе Тэна, этот самый шаг? Ответ на этот вопрос дает тот же Г. Брандес. Так, в своем сочинении «Главные течения в литературе XIX века» он, имея в виду Сент-Бева, пишет: «Прежде всего он доставил ей новую почву под ноги – почву истории и естествознания. Старая,

«Наследие» № 1 (16) (2020)

так называемая философская критика рассматривала всякое литературное произведение как бы упавшим с неба, судила о нем, не обращая внимания на его автора, и вписывала в ту или иную эстетическую или историческую рубрику. Напротив того, Сент-Бев, изучая данное сочинение, разбирал и его источник, понимал, что за бумагою скрывается человек, и разыскивал его. Он показал современникам и потомству, что нельзя понять ничего, ни одного сочинения, ни одного старинного документа, не изучив предварительно душевного состояния, плодом которого они являются, и не составив себе представления о той личности, которая создала их. Тогда только документы оживают перед нами. Тогда только история одухотворяется. Только таким образом художественное произведение делается прозрачным» [Брандес, 1903, с.265].

По этому суждению можно заключить, что Сент-Бев, собственно, учителем Тэна как бы и не является. Ведь его позиция совсем противоположная. Он скорее является сторонником «истории искусства без имен», в то время как для Сент-Бева главным как раз является все-таки «имя», т.е. личность художника. Под этим же следует понимать не только великого человека, гения, но в то же самое время и человека, его характер, который в иных случаях оказывается не на уровне своего гения. Из суждения Трельча следует, что, несмотря на жесткость определений и методологических установок в духе позитивизма, Тэн, стремясь сохранить индивидуальное начало искусства, все же вынужден от прокламируемого им подхода отклоняться. Наука требует отречения от «имен», но Тэну все-таки удастся их сохранить или, во всяком случае, научный подход совместить с индивидуальным смыслом искусства. Ведь предметом его науки является все-таки искусство.

Из суждения Э. Трельча мы узнаем о том, что Тэн следует разным методологическим установкам, исходящим, правда, из одного принципа, а именно из принципа «истории без имен», и в то же время о том, что метод Тэна в приложении к искусству следует рассматривать как отклонение от этого принципа. Почему отклонение? Да потому, что как бы Тэн ни настаивал на необходимости исследования искусства уподобиться Карлу Линнею, Жоржу Кювье или Жану-Батисту Ламарку, сам предмет, которым он занимается, этой установке противостоит. Но как в XIX в. изучать искусство как предмет, до крайности уникальный и индивидуализированный, когда все в этом столетии только и говорят о естественных науках? Но естественные науки изучают природу, а не человека. Так, автор предисловия к известной в России книге Г.Т. Бокля «История цивилизации в Англии» Е. Соловьев пишет: «То был период торжествующего естествознания, стремление к точному беспристрастному исследованию, которое проникало собою атмосферу европейского научного мышления и подчиняло себе отдельные умы... Естественные науки, их метод, приемы, их взгляд на вселенную первенствовали и заняли то место, которое когда-то принадлежало Аристотелю, а затем философам XVIII-го столетия. Безбоязненное искание истины, какая бы она ни была, гордое стремление открыть ее, хотя бы для этого пришлось пройти через поле, усеянное мертвыми костями возвышающих облаков, захватывало всех ученых» [Бокль, 1906, с.10].

Конечно, идея «история искусства без имен» в сферу искусства пришла из тех представлений, которые в соответствии с методологией естественных наук оформляются в исторической и социологической науках. Вот как это происходит у историка,

который до XIX в. пренебрегал социологией и связанной с этой наукой статистикой. Исследователя исторических явлений статистика не интересовала, его интересовали отдельные личности – «имена», а не массы. К статистике ученый прибегал, когда анализировал массовые процессы. А следует заметить, что с некоторого времени, а именно с XVIII в., когда возникает индустриальное общество, а индустриальное общество по самой своей природе является массовым, историю уже невозможно было сводить к деятельности отдельных лиц. Так, имея в виду историков прошлого, Е. Соловьев пишет: «Они брали из него (исторического материала. – Н. Х.) не то, что следует, и изучали вещи второстепенные, оставляя главные в стороне, занимались личностями; но чтобы найти закон, – надо изучать не личности, а массы» [Бокль, 1906, с.10]. Попробуем процитировать суждение автора вступительной статьи к книге Бокля об истории цивилизации в Англии, которое в деятельности Тэна многое объясняет: «Это перенесение центра тяжести исторического исследования с личностей на массу (а косвенно и на экономические проблемы – всегда основные для массы), на то, что теперь называют *homme general*, – навсегда останется самой крупной заслугой Бокля. Он ясно доказал, что истории как науке нечего делать с биографиями героев и героинь, Петров и Иванов, что ей нужно знать не год, когда родился герой, и не обстоятельства, при которых Петр или Иван сочетались законным браком, а общие причины, подчиняющие себе действия отдельных лиц, – т.е. климат, пищу, распределение богатств, прирост населения, высоту знаний и их распространенность. История становится от этого, быть может, менее поэтичной или, лучше сказать, менее интимной, зато более строгой, научной, а значит, и полезной» [Бокль, 1906, с.10]. По этому поводу сам Бокль пишет следующее: «Вместо того, чтобы сообщить нам те сведения, которые единственно имеют цену, – сведения об успехах знания и о том, каким образом распространение этого знания подействовало на человечество, – огромное большинство историков наполняют свои сочинения самыми пустыми и ничтожными подробностями: анекдотами, касающимися лично до разных королей и царедворцев, бесконечными рассказами о том, что сказал такой-то министр и что подумал другой, и – что хуже всего – длинными рассказами о кампаниях, сражениях и осадах, – весьма интересными для тех, которые в них участвовали, но совершенно бесполезными для нас, так как они не сообщают нам ни новых истин, ни средств к открытию их» [Бокль, 1906, с.93].

Сегодня для нас это все азбучные истины. Но в XIX в. все это открывалось впервые. Если, скажем, для XVIII в. нет философа, который не высказывался бы о вкусе в культуре, то в XIX в. все обсуждают вопрос о роли личности в истории. А раз об этом спорят и размышляют, раз эту роль преувеличивают, значит, похоже на то, что в реальной истории эта роль не такая уж и значимая. И, конечно, мимо этой темы не проходят и социологи, причем наиболее известные. Так, например, Герберт Спенсер в своем сочинении «Социология как предмет изучения» пытается начать рассматривать этот вопрос с обсуждения генезиса. Откуда пришла в современный мир традиция, в соответствии с которой история превратилась в простую летопись о замечательных людях и их деяниях? Конечно, из примитивных обществ. Он пишет, что, когда кончались столкновения племен, люди начинали скучать. Чтобы преодолеть скуку, рассказывали о подвигах наиболее выделявшихся в столкновениях

между племенами индивидов. Такие рассказы могли сопровождаться пляской и пением. Это и есть исток, корень всех последующих форм, будет ли это музыка, драма, поэзия, литература и вообще история. «Египетские фрески и стенная скульптура ассирийян изображают деяния их повелителей, – пишет Г. Спенсер, – и надписи вроде той, которая иссечена на моавитском камне, говорят только о подвигах царей; в этих живописных иероглифических или писанных памятниках что-нибудь другое можно найти только в виде намеков». «Подобно этому и в греческом эпосе: хотя мы и находим в нем случайные упоминания о том, что были города, военные корабли, военные колесницы, матросы и солдаты, которых можно было вести на убой, но главным предметом его было все-таки прославление побед Ахиллеса, храбрости Аякса, мудрости Одиссея и т.п.» [Спенсер, 1896, с.26].

А чего же, как полагает Спенсер, историку, писателю и поэту, обращающемуся к истории, недостает? А нет в этих летописях замечательных людей информации о социальном устройстве, обычаях, понятиях и о нравственности, об учреждениях, языке, знаниях, искусствах и ремеслах. И, наконец, о состоянии общества. Вот мы и пришли к тому самому понятию, которое для Тэна является центральным – общество и его различные состояния, а также то, какое выражение они находят в искусстве. Закljučая сказанное, Спенсер пишет: «Происхождение великого человека зависит от длинного ряда сложных влияний, которые произвели ту расу, где он появляется, и то социальное состояние, до которого эта раса дошла медленным путем. Признавая, что великий человек может изменить свой народ в его образе действий, нельзя не признать и того, что его появлению должны были предшествовать предварительные изменения, составляющие национальный прогресс. Прежде чем он может переделать свое общество, это общество должно сделать его самого, так что все те изменения, ближайшим началом которых он считается, произведены главным образом теми поколениями, от которых он происходит. Если может быть какое-нибудь действительное объяснение этих изменений, то его должно искать в том соединении условий, от которого произошли и он сам, и эти изменения» [Спенсер, 1896, с.30].

Таким образом, прежде чем формула «история искусства без имен» с легкой руки Г. Вельфлина получит распространение в науке об искусстве, должна свершиться революция в представлениях об истории в исторической науке. Но в XIX в. она и происходит. И удивительно, что сами историки и социологи, ставя подобные вопросы, их иллюстрировали примерами из искусства. Вот и Спенсер свой тезис пытается проиллюстрировать с помощью обращения к Шекспиру: «Возьмем Шекспира: какую драму мог бы он написать без множества преданий цивилизованной жизни, без таких разнообразных опытов, которые, доходя до него от прошедшего, обогатили его мысль, без того языка, который развивался сотнями поколений и обогащался постоянным употреблением?» [Спенсер, 1896, с.31]. Иначе говоря, что бы могла сделать «замечательная личность» без того «громadного запаса скрытой силы», как выражается Г. Спенсер, которой эта личность дает выход. В самом деле, мог ли произойти взрыв живописи в эпоху Ренессанса, если бы в этом не проявилась накопленная в Средние века и скрытая до поры до времени сила? Вообще, Спенсер, как и другие позитивисты, часто обращался к искусству. Так, известна, например, его работа, посвященная музыке [Спенсер, 1866, с.139].

4. Социологический подход И. Тэна:

какая философская традиция определила его подход?

Мы не случайно вопросу о личности уделяем столь значительное внимание. В XIX в. он становится весьма распространенным. Прежде всего в методологическом плане. Обсуждение этого вопроса в связи с социологическим подходом для нас чрезвычайно важно, ведь с него начинается и та проблема, что позднее возникнет в связи со становлением науки о культуре. Она продолжает интересовать нас и по сей день. Конечно, вопрос о личности – это вопрос, который возникает в самой жизни, представляя практической проблемой. Именно поэтому он становится значимым и в методологическом плане. Его обсуждают историки и социологи. Его спустя десятилетия будут обсуждать культурологи. Он не может не беспокоить и искусствоведов, а точнее – историков искусства. Прочитаем в связи с этим позицию на сей счет американского культуролога А. Кребера, представляющего уже науку XX в. «Анализируя множество явлений культурного роста, предположительно высочайшего уровня, – пишет он, – я вынужден был изъясняться языком высших личностей, или гениев. И я почувствовал, что в некоторых частях моей работы может оказаться упущенной ее главная цель, потому что приводимые мною данные вновь выстраиваются как подтверждение тезиса о первостепенном значении личностей и о гении как генераторе или “причине” высочайших культурных достижений и ценностей» [Кребер, 2004, с.14].

Так срабатывает традиционная исследовательская парадигма, противоречащая тем целям, которые ставит перед собой исследователь нового типа, а именно культуролог. Ему важно представить и доказать зависимость гения от многих факторов, способствующих или, наоборот, препятствующих его деятельности. Именно эти факторы, будет ли это тэновское состояние общества или более поздняя креберовская культурная модель, уведут от гения, но в то же время и объясняют его замыслы. Таким образом, в этом детерминизме, который обсуждается Тэном, а именно социологическом детерминизме, который мы связываем с социологическим поворотом, уже улавливается и то, что в следующем повороте – культурологическом – будет так беспокоить искусствоведа, а именно понижение роли личности в художественном процессе.

Приступая к изложению философской концепции искусства, Тэн, словно Кювье или Ламарк, предупреждает читателя: с его точки зрения в искусстве все кажется произвольным, капризным и прихотливым. Тем не менее свобода художника относительна. Здесь, как и в природе, торжествует жесткий детерминизм. В этой сфере все тоже подчинено неизменным законам. Законы же эти следует искать в зависимости субъективных факторов от состояния общественных нравов и воззрений. Это состояние и является первопричиной. Подобно тому, как ученые изучают физическую температуру, чтобы понять появление какого-то вида растений, следует изучать моральную температуру, чтобы понять, почему появилась античная скульптура, классическая литература, музыка или поэзия. «Творения человеческого духа, – пишет Тэн, – подобно произведению природы, могут быть поняты лишь в связи с окружающей средой» [Тэн, 1933, с.7]. Если в какой-то стране происходит упадок нравов, то будьте уверены, это повлечет за собой и упадок искусства. Та же зависимость существует и в случае с подъемом искусства. Подобно ботанику, Тэн отказывается

от своих субъективных оценок. Его интересуют только объективные факты. «Современный метод, которому я стараюсь следовать и который начинает проникать во все общественные науки, состоит в том, что рассматривает творения человеческого духа и, в частности, произведения искусства как факты, характерные черты которых надо установить, как следствие определенных причин, которые надо найти; этим исчерпывается наша задача» [Тэн, 1933, с.9].

Произведение искусства Тэн рассматривает, как представитель естественных наук рассматривает растения в гербариях или животных в зоологическом музее. Уподобление произведения растению или животному и их зависимости от среды, а под средой подразумевается, в том числе, и климат, позволяет понять, почему художники одного склада успешно творят, а другого склада не могут себя реализовать. Под воздействием среды происходит отбор и произведений, и создающих эти произведения художников. В своем сочинении «О методе критики и об истории литературы» Тэн выделяет и обосновывает три основных «кита», оказывающихся в основании предлагаемой им методологии. Он называет их еще «триа первобытными силами». Это раса, среда и момент. Под расой он подразумевает врожденные и наследственные наклонности, определяющие строение тела и темперамент. Эти подразумеваемые наклонности не универсальны, т.е. не едины для всех существующих рас. Каждая раса имеет специфические наклонности. Эти наклонности настолько сильны, что, несмотря на происходящие в истории радикальные изменения, они продолжают определять поведение и сознание принадлежащих к одной расе индивидов вплоть до наших дней. Эти расовые наклонности формируются, например, под воздействием климата и географических особенностей.

Второй мощной силой, регулирующей эстетические и художественные процессы, является среда, под которой Тэн подразумевает социальные обстоятельства, образ жизни, политическую организацию, законодательство, государственную власть, религию, положение личности, воспитание. Третьей силой у Тэна выступает момент. Вот как ее видит сам Тэн: «Национальный характер и окружающие обстоятельства действуют не на *tabula rasa*, а на доску с известным уже отпечатком. Смотря по тому, в какой момент берется доска, отпечаток на ней будет иной, и этого достаточно, чтобы общее действие было иное. Возьмите два момента какой-нибудь литературы или искусства, напр., французскую трагедию при Корнеле и Вольтере, греческий театр при Эсхиле и Еврипиде, латинскую поэзию при Лукреции и Клавдиане, итальянскую живопись при Винчи и при Гвидо; конечно, общее понятие не изменилось; и в тот и в другой момент изображают и рисуют все тот же человеческий тип; форма стиха, построение драмы, вид тел – все это осталось то же. Но в числе других различий здесь есть и то, что один художник является предшественником, другой – преемником, что первый не имеет образца, а второй имеет образец, что первый видит предметы лицом к лицу, а второй через посредство первого, что некоторые значительные части искусства усовершенствовались, что простота и величие впечатления уменьшилось, изящество и утонченность формы возросли, – словом, что первое произведение имело решительное влияние на второе» [Тэн, 1896, с.27].

Все эти вопросы были сформулированы Тэном в XIX в. Правда, далеко не все воспринимали их в том смысле, в каком их сформулировал Тэн. Любопытно, например, обратить внимание на критику Тэна, которая нами обнаружена в сочинении

М. Гюйо, создавшего в XIX в. одну из фундаментальных концепций социологии искусства. Критика следовала, так сказать, от коллеги. Он, в частности, пишет: «Положение, сделанное Тэном из его социологической теории, и общие законы, которые он устанавливает, недостаточны: они составляют только часть истины. Влияние среды неоспоримо, но его большей частью трудно определить, и то, что мы о нем знаем, большей частью не позволяет делать заключений ни о произведении искусства по обществу, ни об обществе по произведению искусства» [Гюйо, 1901, с.67]. Что же имеет в виду М. Гюйо? А то, что, как установили антропологи, чистой расы не бывает. Соглашаясь с Тэном по поводу социальной и исторической среды, Ж. Гюйо подтверждает, что одно и то же состояние ума во Франции проявилось в теории Декарта, в абстрактной поэзии Буало, в психологической поэзии Расина и идеалистической живописи Пуссена. Но, как возражает М. Гюйо, идеи и чувства эпохи – это ведь только материал. А есть еще форма, которая появляется лишь в сознании художника, подчас вопреки его окружению, т.е. среде. «История литературы похожа на историю научных открытий; она так же интересна, и обе они служат только к тому, чтобы лучше раскрыть одно неизвестное – гения, – и так же невозможно вполне объяснить оригинальное произведение, как и великое открытие» [Гюйо, 1901, с.68].

М. Гюйо готов даже объявить открытия Тэна банальностями. Он утверждает, что для настоящих гениев влияние социальной среды вообще не существует. Этого нельзя обнаружить ни у Эсхила, ни у Микеланджело, ни у Рембрандта, Бальзака и Бетховена. По мнению М. Гюйо, такое влияние перестает быть определяющим в таких крайне цивилизованных обществах, как Афины времен софистов, имперский Рим, Италия эпохи Возрождения, современная Франция и Англия [Гюйо, 1901, с.71]. При этом М. Гюйо называет все те эпохи, которые Тэн сделал предметом своих исследований. Это расхождение между средой и художником проявляется в отторжении художника средой или, как выражается А. Кребер, культурой. А. Кребер утверждает, что культура в одних случаях способствует реализации гения, а в других ей препятствует [Кребер, 2004, с.19]. Но даже если художник не совсем соответствует среде, но все же произведение создает, то оно не будет понято и принято публикой, поскольку публика ведь тоже зависит от среды. Более того, этой средой является тоже. Как бы в своих сочинениях Тэн ни изменял и ни расширял предмет, который он называет то средой, то состоянием нравов, то состоянием умов, то складом характера, ясно одно – под ними он подразумевает общество или, реагируя на трансформацию научных понятий в XIX в., цивилизацию. Правда, под средой он подразумевает и еще один значимый предмет, явно появляющийся в его сознании под воздействием движения науки этого столетия к психологии, – склад характера людей определенной эпохи [Тэн, 1933, с.92].

Тэн интересен попыткой в структуре характера какого-либо народа выделять несколько слоев. Верхний слой у него получается самым непрочным. Целиком и полностью он зависим от настоящего момента да еще от моды. Следующий слой – следствие уже не момента, а нескольких десятилетий, а значит, на нем отложилась печать поколения – поколения страстных индивидов, бунтовщиков, новаторов или рационалистов, далеких от политики и т.д. Третий слой, по Тэну, соотносится с целыми большими историческими периодами, например со Средневековьем или Ренессансом. Этот период длится уже не десятилетия, а столетия. Конечно, этот слой

является прочным, стабильным, он сохраняется неизменным на протяжении длительного периода, но и он способен изменяться. Так, в качестве примера Тэн приводит тип вежливого, галантного, обходительного француза, который постепенно сходит с исторической сцены, уступая место французу, который под воздействием распространения демократии теряет свои галантность и вежливость.

Получается, все перечисленные слои все же изменчивы, хотя эта изменчивость предстает в разных вариантах. Изменяющаяся психология народа, однако, не разрушает основного ядра его ментальности как самого первичного слоя, не соотносимо-го ни с какими изменениями и историческими периодами. «Присмотритесь внимательнее ко всем великим народам с момента их появления до настоящей эпохи – вы непременно найдете в них группу инстинктов и дарований, над которыми прошли, не задев их, революции, периоды упадка и успехов цивилизации» [Тэн, 1933, с.293]. Так, по Тэну, тип, предстающий в ахейце Гомера, болтливом и красноречивом, сохраняется в афинянине Еврипиде, в критике Александрии, любителе прений в Византии. Следовательно, то, что уже обращало на себя внимание в самом начале, сохранялось на протяжении двадцати пяти веков цивилизации и ее упадка. Излагая столь многоступенчатую структуру национального типа, Тэн не забывает еще раз подчеркнуть: уже по строению языка и роду мифов того или иного народа можно предугадать будущую форму его религии, философии и искусства. Подобно тому, как «по наличию, отсутствию или числу семянодолей можно представить класс, к которому относится растение» [Тэн, 1933, с.296].

Спрашивается, а что же в этой самой зависимости искусства от среды, которую прослеживает Тэн, нового? Ведь, по сути дела, все это уже было сказано еще в XVIII в., причем в этой же самой Франции. Сказано Жаном-Батистом Дюбо, автором вышедшего еще в 1719 г. сочинения под названием «Критические размышления о поэзии и живописи». Это сочинение свидетельствует о том, что социологизм проникает в рефлексию, посвященную искусству, уже в XVIII в., а вообще, может быть, справедливо было бы утверждать, что он вообще присущ мышлению французов. И не случайно прорыв социологизма в XIX в. в гуманитарную среду произошел преимущественно в форме французской мысли. Исследователи творчества Дюбо утверждают, что поначалу в самой Франции о Дюбо на какое-то время успели забыть, но его заново открыли к концу XIX в. Правда, его знали в Германии, знали как раз те мыслители, имена которых связаны с ранними периодами становления науки об обществе, например, И. Винкельман, в сочинениях которого часто можно найти упоминание о Дюбо и даже нередко полемику с ним. Так, излагая периоды подъема искусства, будь то в Афинах или позднее, в эпоху Ренессанса в Италии, И. Винкельман в качестве факторов, способствующих этому подъему, не забывал, в том числе, климат, влияние воспитания и формы правления, т.е. все то, что является внешними обстоятельствами, воздействующими на творчество. «Ибо внешние обстоятельства воздействуют на нас не менее, чем воздух, – пишет он, – который нас окружает, а привычка имеет над нами такую власть, что она даже пересоздает и тело, и самые органы чувств, дарованные нам природой; так, ухо, привыкшее к французской музыке, остается равнодушным к самым нежным звукам музыки итальянской» [Винкельман, 2000, с.34].

Что же такое можно отыскать в трактате Дюбо, что позволяет утверждать, что автор первого варианта научной истории искусства – Винкельман – не прошел мимо теории Дюбо, а затем, судя по всему, оказал влияние и на идеи Тэна. А у Дюбо мы как раз и находим основную мысль Тэна о зависимости искусства от среды. Находим у Дюбо мы и мысль о национальном характере, демонстрирующем принцип преемственности. Вот, например, высказывание Дюбо о французах: «Хотя французы происходят по большей части от германцев и других варваров, осевших в Галлии, у них те же склонности и тот же характер, что и у древних галлов. В нас еще можно распознать многие из тех черт, которыми наделили галлов Цезарь, Флор и древние Историки» [Дюбо, 1976, с.402]. Вот как, например, Дюбо представляет одну из особенностей ментальности француза: «Другая ярко выраженная черта французского характера – это неодолимая склонность к веселости, часто совершенно неуместной, в силу которой французы нередко заканчивают водевилем даже самые серьезные из своих рассуждений. Именно эту черту характера приписывают галлам римские историки, в частности, Тит Ливий» [Дюбо, 1976, с.402].

Но национальный тип француза, аргументацию которого мы находим в «Философии искусства» Тэна, сходен с тем, что мы находим у Дюбо. Это архетипический характер, возникновение которого уходит глубоко в историю, но его можно обнаружить и позднее – и в Средние века, и в Ренессансе, и в Новое время. Имея в виду духовный склад француза, сохраняющийся со средних веков, Тэн пишет: «В течение всего этого периода господствует основной характер, который Европа приписывает нам до сих пор, – характер француза вежливого, галантного, обходительного со всеми, красная, скроенного по образцу версальского придворного, верного благородному стилю и всем монархическим приличиям в разговоре и манерах. Группа определенных воззрений и чувств идет рука об руку с ним или вытекает из него; религия, государство, философия, любовь, семья носят печать этого господствующего характера, и эта совокупность наклонностей, определяющих моральный облик, составляет один из великих типов, который навсегда сохранит память человечества, так как она признает в нем одну из главнейших форм человеческого развития» [Тэн, 1933, с.292]. Каждая попытка представить предмет интереса Тэна связана с констатацией влияния на искусство не только духовной, нравственной, но и физической среды, например, климата. На эту тему высказывался и Дюбо, утверждая, что «дух и склонности людей зависят от воздуха, которым они дышат, и от земли, на которой они были воспитаны» [Дюбо, 1976, с.401]. Для Дюбо было аксиомой то, что народы, обитающие в разных климатах, отличаются друг от друга своим духом и наклонностями. Таким образом, судьбы искусства определяют не одни только моральные причины.

Продолжение следует

Литература

- Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995.
- Бокль Г. История цивилизации в Англии. В 2-х т., т. 1. СПб., 1906.
- Брандес Г.Т. Главные течения в литературе XIX века. В 3-х т., т. 2. Французская литература. Киев: Издание Б. Фукса, 1903.

- «Наследие» № 1 (16) (2020)
- Брандес Г. Собрание сочинений в 20 т., т. 13. Литературные характеристики. СПб., 1909.
- Бурже П. Очерки современной психологии. СПб., 1888.
- Вико Д. Основания новой науки об общей природе наций. М.-Киев: «Refl-book», «ИСА», 1994.
- Винкельман И. История искусства древности. Малые сочинения. СПб.: Алетейя, 2000.
- Гюйо М. Искусство с социологической точки зрения. СПб., 1901.
- Дюбо Ж.-Б. Критические размышления о поэзии и живописи. М.: Искусство, 1976.
- Дюркгейм Э. Социология. Ее предмет, метод, предназначение. М.: Канон, 1995.
- Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996.
- Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М., 1999.
- Кребер А. Избранное: Природа культуры. М.: РОССПЭН, 2004.
- Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М., 2004.
- Кузнецов М. Виртуальная реальность – техногенный артефакт или сетевой феномен? // Виртуалистика: экзистенциальные и эпистемологические аспекты. М.: Прогресс-Традиция, 2004.
- Лазарев В. О методологии современного искусствознания // Советское искусствознание, 77. М., 1978, № 2.
- Лало Ш. Введение в эстетику. М., 1915.
- Плеханов Г. Эстетика и социология искусства. В 2-х т., т. 1. М.: Искусство, 1978.
- Сорокин П. Система социологии. В 2-х т. М.: Наука, 1993.
- Сорокин П. Социальная и культурная динамика. Исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений. СПб.: Издательство Русского христианского гуманитарного института, 2000.
- Спенсер Г. Происхождение и деятельность музыки // Спенсер Г. Научные, политические и философские опыты. СПб., 1866.
- Спенсер Г. Социология как предмет изучения. СПб., 1896.
- Трельч Э. Историзм и его проблемы. М.: Юрист, 1994.
- Тэн И. О методе критики и об истории литературы. СПб., 1896.
- Тэн И. Путешествие по Италии. В 2-х т., т. 2. М.: Арт-Родник, 2008.
- Тэн И. Философия искусства и об идеале в искусстве. Воронеж, 1869.
- Тэн И. Философия искусства. М.: Огиз-Изогиз, 1933.
- Хренов Н. Шесть тезисов по поводу эстетики русского символизма // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века. М.: Прогресс – Традиция, 2012.
- Шеллинг Ф.В. Философия мифологии. Введение в философию мифологии. В 2 т. СПб.: Издание С-Петербургского университета, 2013.
- Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер // Киноведческие записки. 1996, № 32.

References

- Bazin J. *Istoriya istorii iskusstva. Ot Vazari do nashih dnei* [History of art history. From Vazari to the present day]. M., Progress – Culture Publ., 1995.
- Buckle H. *Istoriya civilizacii v Anglii* [History of civilization in England]. In 2 vol., vol. 1. SPb., 1906.
- Brandes G.T. *Glavnye techeniya v literature XIX veka* [Main currents in 19th-century literature]. In 3 vol., vol. 2. French literature. Kiev. B. Fuchs's edition. 1903.
- Brandes G. *Sobranie sochinenij* [Collected works] in 20 vol., vol. 13. Literary characteristics. SPb.
- Bourget P. *Ocherki sovremennoj psihologii* [Essays of Modern Psychology]. SPb., 1888.
- Vico D. *Osnovaniya novoj nauki ob obshchej prirode nacij* [Foundations of a new science of the common nature of nations]. M.-Kiev, «Refl-book», ISA., «1994».
- Winkelman I. *Istoriya iskusstva drevnosti. Malye sochineniya* [History of the art of antiquity. Small essays]. Spb., Aletejya, 2000.
- Guyot M. *Iskusstvo s sociologicheskoi tochki zreniya* [Art from the sociological point of view]. SPb., 1901.
- J-B. Dubos. *Kriticheskie razmyshleniya o poezii i zhivopisi* [Critical reflections on poetry and painting]. M., Iskusstvo, 1976.
- Durkheim E. *Sociologiya. Ee predmet, metod, prednaznachenie* [Sociology. Its subject, method, purpose]. M., Kanon, 1995.

- Zhirmunskij V. *Nemeckij romantizm i sovremennaya mistika* [German romanticism and modern mystic]. SPb., 1996.
- Zedlmayr H. *Iskusstvo i istina. O teorii i metode istorii iskusstva* [Art and Truth. On the theory and method of art history]. M., 1999.
- Kreber A. *Izbrannoe: Priroda kul'tury* [Favorites: The nature of culture]. M., ROSSPEN, 2004.
- Kristeva J. *Izbrannye trudy: Razrushenie poetiki* [Selected works: Destruction of poetics]. M., 2004.
- Kuznetsov M. *Virtual'naya real'nost' – tekhnogennyy artefakt ili setevoy fenomen?* [Virtual reality – a technogenic artifact or a network phenomenon?] // *Virtualistika: ekzistencial'nye i epistemologicheskie aspekty* [Virtualism: existential and epistemological aspects]. M., Progress-Tradition, 2004.
- Lazarev V. *O metodologii sovremennogo iskusstvoznaniya* [On the methodology of contemporary art history] // *Sovetskoe iskusstvoznanie* [Soviet art history], 77. M., 1978, No. 2.
- Lalo S. *Vvedenie v estetiku* [Introduction to aesthetics]. M., 1915.
- Plekhanov G. *Estetika i sociologiya iskusstva* [Aesthetics and sociology of art]. In 2 vol., 1., M., Iskusstvo, 1978.
- Sorokin P. *Sistema sociologii* [System of Sociology]. In 2 vol., M., Science, 1993.
- Sorokin P. *Social'naya i kul'turnaya dinamika. Issledovanie izmenenij v bol'shih sistemah iskusstva, istiny, etiki, prava i obshchestvennyh otnoshenij* [Social and cultural dynamics. A study of changes in major systems of art, truth, ethics, law and social relationships]. Publishing House of the Russian Christian Humanitarian Institute. SPb., 2000.
- Spencer H. *Proiskhozhdenie i deyatel'nost' muzyki* [The origin and function of music] // Spencer G. *Nauchnye, politicheskie i filosofskie opyty* [Scientific, political and philosophical experiences]. SPb., 1866.
- Spencer H. *Sociologiya kak predmet izucheniya* [The study of sociology]. SPb., 1896.
- Trelch E. *Istorizm i ego problemy* [Historism and its problems]. M., Lawyer, 1994.
- Taine H. *O metode kritiki i ob istorii literatury* [On the method of criticism and the history of literature]. SPb., 1896.
- Taine H. *Puteshestvie po Italii* [Travels to Italy]. In 2 vol., Vol. 2, M., Art-Rodnik, 2008.
- Taine H. *Filosofiya iskusstva i ob ideale v iskusstve* [The philosophy of art and about the ideal in art]. Voronezh, 1869.
- Taine H. *Filosofiya iskusstva* [The philosophy of art]. M., Ogiz-Izogiz, 1933.
- Khrenov N. *Shest' tezisov po povodu estetiki russkogo simvolizma* [Six theses about the aesthetics of Russian symbolism] // *Duh simvolizma. Russkoe i zapadnoevropejskoe iskusstvo v kontekste epohi konca XIX-nachala XX veka* [Spirit of symbolism. Russian and Western European art in the context of the epoch of the late XIXth – early XXth century]. M., Progress – Tradition, 2012.
- Schelling F.W. *Filosofiya mifologii. Vvedenie v filosofiyu mifologii* [The philosophy of mythology. Introduction to the philosophy of mythology]. In 2 vol., SPb., St. Petersburg University Edition, 2013.
- Schrader P. *Transcendental'nyj stil' v kino: Odzu, Bresson, Drejer* [Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer] // *Kinovedcheskie zapiski* [Cinema notes]. 1996, No. 32.